

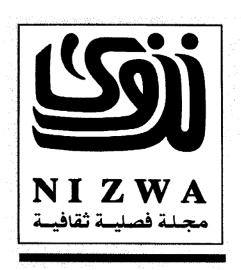
# NIZWA

مجلة فصليـة ثقافيـة

هندسة الأفلاج العُمانية ■ رامبو: الشعر العربي، والحداثة ■ نحو حداثة سياسيّة عربيّة ■ نجمة الفلكي ثابت بن قرة ■ علاقات الارتياب عند هيزنبرغ ■ طريقة نظري إلى الحياة ■ سيناريو باراديزو ■ سؤال الشعر والذاكرة ■ البحث عن الجنة ■ رواية الملائكة ■ مائة أغنية لمائة شاعر ■ رسالة حب إلى القارئ.

وإقرأ: ادوار الخرّاط ■ أحمد المديني ■ عزالدين المناصرة ■ هلال الحجري ■ فاروق شوشة ■ علي جعفر العلاق ■ سعيد يقطين ■ خليل النعيمي ■ أمين صالح ■ رُلى صليبا ■ اسماعيل كاداريه ■ هومنغوي ■ علي الصوافي ■ مفيد نجم ■ عبدالرحمن السالمي ■ عبدالستار ناصر ■ موسى حوامدة ■ بشرى خلفان ■ آمال موسى ...

العدد الرابع والأربعون - اكتوبر ٢٠٠٥م - رمضان ١٤٢٦هـ




رئيس مجلس الإدارة

**عبدالله بن ناصر الرحبي**

تصـــدر عن :

**مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان**

رئيس التحرير

**سـيف الرحـبي**

مدير التحـرير

**طـالب المعمـري**

المحـرر

**يحيى الناعبي**

**العـدد الرابع والأربعـون**

**اكتوبر ٢٠٠٥م - رمضان ١٤٢٦هـ**

**عنوان المراسلة** : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي:١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٢٤٦٠١٦٠٨ فاكس: ٢٤٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

**الأسعار** : **سلطنة عُمان ريال واحد** - الإمارات ١٠ دراهم - قطر ١٥ ريالا - البحرين ٥ر١ دينار - الكويت ٥ر١دينار - السعودية ١٥ ريالا
الأردن ٥ر١ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيها - تونس ديناران - الجزائر ١٢٥ دينارا
ليبيا ٥ر١ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٩٠ ريالا - المملكة المتحدة جنيهان - امريكا ٣ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكا - ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

**الاشتراكات السنوية** : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عمانية- تراجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي:

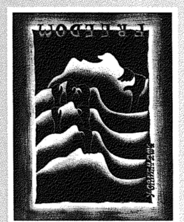
**مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان ص.ب : ٣٠٠٢ - الرمز البريدي ١١٢ روي - سلطنة عُمان.**



الصورة بعدسة: سالم بن هلال المعمري - عُمان



# المحتويات











* ترسل المقالات باسم رئيس التحرير..والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء. *



# كمن فقَد ضالّتهُ
# التي ضاعت منذ الأزل

تلزمنا طيورٌ كثيرةٌ
طيور أسطوريةٌ
تعمل كجرّافاتٍ
كي تكنسَ السماءَ من روث الطائرات الحربيّة

* * *

القممُ المنتشرةُ في أرجاء الأرض
القممُ التي لا تفتأ تتبادل رسائلَ حبٍ وسخريةٍ
لا يستطيع البشرُ فكَّ شفرتها الغامضة.

* * *

يستحمّ النورسُ في النهر وينتفضُ
كقريةٍ تصحو بتضرّعاتها المتصاعدةِ
نحو الله.

* * *

بحنانٍ أكبرَ
أيها الخطّاف تحمل الماء بمنقاركَ
إلى تلك المحلّقة في الأثير.
وأنتِ أيتها الغيوم، لنباركْ زحفكِ المقدّس،
من أعالي النهر..
وبالحنان نفسه كنا نحدّق فيك من شرُفات
الأودية، تتشكّلين في خيال الطفل، قبل أن تكوني
مشروعَ ديمةٍ ونماء، قادمةً كلآلئ
السراب من البعيد، البعيد حيث تسكن الملائكة الخضْر

* * *

امرأة تتنزّه مع كلبها
على حافّة النهر
وجهها الناضح بالطمأنينة والسلام
أحمله كزادٍ لهذا اليوم الغائِم،
مندفعاً نحو المجهول.

* * *

نائمة تحتَ الرذاذ المشمسِ
النجوم الحنونة تداعب أناملكِ
والشجرةُ تسّاقط ثمارُها في الأحلام الورديّةِ
لأوَّل فجرٍ يبزغ في سماء الجنّة..
سحرُ امرأة نائمة
سحرُ آلهة عاشقة.

* * *

تتأوَّهين
كأنّ بكِ مساً من برْقٍ وجنون
حين لامسكِ الهُدْهد،
وقبل أن يتيه في غوْركِ العميق
أشرقتِ بالبكاء
كما الأرض العطشى
الموغلة في الجدْبِ
حين يراودها المطرُ

ينشقُّ من رَحمِها خيطُ بركان

* * *

حين يصحو من نومه
وحين يغفو
في الصباح القاتم والمساء البهيج،
يردّد، يهذي:
لا، لم يبق وقتْ
ليس ثمّة وقت
الموت يشمشم الأثرَ على العتَبَة
كما يشمشم الذئبُ بولَه لحظةَ هياجٍ
في الدائرة التي رسَمَها للرحيل.
ليس ثمة وقتٌ
ترتجف العبارةُ من جرف كيانه
تتساقط من شجر اللاوعي العميق
تسدّ عليه الأفق والطُرقات
وأحياناً تهمي مطراً
على جسدِ امرأةٍ تضيء طرفَ الأنفاقِ
المظلمة.

* * *

هكذا عانق الشبحُ توأمَه
وسط الظِلال المحتدمةِ لصليل المجزرة.

* * *

في النهر المتلوّي أمامه
حيث المتنزّهون بكلابهم الكثيرة
والعجائز يجرجرون السنوات؛
يحدّق في المياه
يستنطق مخلوقاتها الدفينة
كمن يبحث عن ضالته التي ضاعتْ
منذ الأزل.

* * *

الكلبُ يقعي على برازِه
الغمام يَحوم
والسنونو يتماوج في الفضاء الجَهْمِ
حاملاً في مناقيره ربيعَ القارّات.

* * *

في الحديقة العامة
التي تشبه غابة،
تتشكّل السُحُب في هيئة كثبانٍ، على صفحتها
توشك القطعانُ أن تغرق في مغيبِ
البحيرةِ التي يطير البطُّ فوقها بأجنحةٍ من ذَهَبْ.
نخلةٌ غريبةٌ
على ذوائبها فراشاتٌ وعصافير.
الحارس يطلق صفّارة الإغلاق
البشر يخرجون ، أفراداً وجماعات
تاركين شعوبَ الحديقة تنعم بالأحلام،
عدا السيد (شوبنهور)
الذي بادره الحارس:
من أنت أيها السيّد؟
أجاب الفيلسوف المُثْقل بالوجود الجريح والأسئلة
«ليتك تجيبني على السؤال كي أكون مديناً لك
طوال العمر»

* * *

هذا الصمتُ
الذي يلف الغابةَ

كما تلف الأمُ رضيعَها
هذا الحنانُ الكاسرُ للصحراء المتدفّقة خضرةً
سرُّ الكينونة الغضّ
لهذا الفراغ الناطق.

* * *

الأنثى فرجُ الغابة
مركزها الحسيُّ الأكثرَ رهافةً وأنيناً.
والغابة
سُرّة كوكبٍ يبحثُ
عن مستَقرّه وسط دروب المجرّات.

* * *

طائر يحطُّ على قبّعة تمثال
يطلق صفيراً متوتراً وحاداً
كمراثي أمّةٍ
على حافّة الانقراض.

* * *

مرّتْ أيام وشهور
والمطر لا يغشى هذه الضِفاف
الغابة تحصي عصافيرَها
في الظلّ
خوفاً من صاعق الجفاف.

* * *

يكتب الغريبُ اسمه
على جذع شجرة سامقة
لا يأبه به أحدٌ،
وقبل أن يأتي المطرُ
ليمحو المدادَ من جذورِه،
وحدَها الغابةُ
تحفظه في ذاكرتها السرمديّة

* * *

يستجدي ذاكرته المدرّبة على الحفظ
والأوراد
ذاكرته المثقَلة بالأماكن والوجوه
بالنساء والصداقات
والكتب.
الأسيرُ المغدورُ يمتحن ذاكرتَه
ليلوذ بها من فظاعة المشهد
لكنّه يسقط المرّة تلوَ الأخرى
في بركة الدم التي يرفس فيها
طائرٌ جريح

* * *

الأفق مدلهمٌ
واللغةُ سوداء
لكن وجودَكِ في ثناياها
بوجهكِ البليغِ
غداةَ الظَعنِ
أعطاها كل هذا المدى والإشراق

* * *

في ليل المدينة الخانق
يقفز من السرير
ليمسكَ بالعبارة التي تخبط أجنحتَها
في رأسه
كي لا تطير بعيداً عن مدار يده المرتجفة
بالأرق.

* * *

أمام التمثال الذي ينضح وجهه
بالشر
أحسّ أن لسانهَ يمتدّ نحوي
بسخريّة
تتجاوز الموتَ والزمان.
تجتاحني موجةُ الغضب
فألوي عنقَه في الوهم
شاقاً بحرَ التماثيل
بعصا الجدِّ الناعقِ في البريّة

* * *

الطائر مرةً أخرى فوق رأس
التمثال
يسلح برازَه على العَظَمة الغابرة.

* * *

**الى ف. وولف**

على المنحنى الجارف للنهرِ الكبير
تلك البقعة الأثيرة على قلب الربِّ
الواحةُ المقطوعة من الروح،
حدّقتْ للمرة الأخيرةِ
في المنحنى الناصع بالبياض مثل قلب السيِّدة
حدّقت في الحمائم والسُحب والأفكار
في طفولة العالم المغْتَصَبَة
أزاحت القبّعة الفكتوريّة جانباً
أوثقت الحصى كزرَدَ المحارب
كي لا يطفو الجسدُ فوق المياه
وسافرتْ
في ظلام موجها الأخير.

* * *

كان ينظر في المرآة
يحدّق في وجهه بعيداً، بعيداً،
في كهوف المرآةِ
حتى رأى طيوراً مذعورةً
تقطع ممرّات مائيّة عاصفة،
باحثةً عن ملاذ.

* * *

**الى برونو باتلهايم**

على شاطئ البحر
وحوافِّ الأنهار السعيدة
يبني الأطفالُ الأبراجَ والقلاعَ،
موحشةً تضطرب في جنباتها الريح
لا أثرَ لأقدامٍ مرّت
لا أثرَ لإنسانٍ أو حيوان
حتى الحارس المعهود يختفي ويذوب...
هكذا يختار الأطفال قلاعَ أحلامهم
التي يمتد خواؤُها، مساحةَ العمر بكامله
قاذفاً خميرة العدَم الأولى
إلى أصقاعٍ لا سقفَ لها ولا قرار

* * *

الآلهة
التي تعبدها الأقوام القديمة
حين يشتد غَضبُها
وتأتي بالزلازل والطوفانات
لتهلك الأرض والبشر،
لا يهدأ أوارُ عنفها

إلا حين تشتمَ رائحة القرابين
رائحة الدم.

* * *

ارتاحت الآلهة للذبيحة
تنسّمت هبوبَ الدم المراق
حتى (إنليل)(١) الأكثر عصبيّة واندفاعاً بين
الآلهة
هدأ رَوْعه، وأدرك خطيئة الإفناء
الكامل الذي بموجبه سيعيش
بعيداً عن مخلوقاتِه وضحاياه..
ماذا سيعمل برهةَ احتدام الضجر والوَجْد العدائي؟
بمن سيفكر مبتكراً – باستمرار– طُرقاً جديدةً
للخلْق والتدمير، تلك الصفات، أو للُعب المسلّية،
ربما حدّس الإله الأسطوريّ أن في ضحاياه بعض
شَبَه منها، وأنها ستكبر مع الزمان..
كان ذلك مبكراً في عمر الآلهة والبشر.

* * *

هناك في (هرمجدون)(٢) قريباً من
بيت لحم،
قَدِم الملوكُ والقادة والرموز، الأسلحةُ
والجيوش.. من كل الأقاصي والأصقاع احتشدوا
لخوض المعركة القياميّة الأخيرة، التي سيختفي
على اثرها العالم من سطح البسيطة ويسود
الهدوء...
لكنّهم خلال ذلك المدّ الهائل للأقوام وهم
ينصبون المنصّات العملاقة للمذبحة، وجدوا
أن العالم قد انتهى قبل وصولهم بزمن طويل،
افترسَ نفْسَه
عبر تاريخه المسترسل في الهدْر والنزيف.
فكان ذلك الارتطام المدوّي عجزاً ويأساً لشهواتِ
الدم الأكثرَ أصالةً وميتافيزيقيّة في الخلْق.
أخذوا يشربون النبيذَ المعتّق لمدينة المهد بوجوهٍ
يملؤها
الدمعُ والمخاط لهذه الخاتمة اللاملحميّة البائسة.

* * *

يحفر النيزك في الأعماق
المتصدّعة مجراه
ناثراً بذرةَ الحياة

* * *

لستَ وحدَك من أتى الى هذا
العالم
ولا من يذهبْ
الأمم جميعُها عبرتْ هذا الصراطَ
الفاصلَ بين الرمضاء والجحيم..

* * *

تتوالى الأيام واللحظات
كما الكلمات والأحرف في صفحات كتاب
ألّفه الأقدمون
قبل آلاف الأعوام.

* * *

البارحة رأيتُ فيما يرى النائم
أنني مريض
وحلقي ملتهب
باحثا عن طبيب في بلادٍ بعيدةٍ

أجدّف في الموج العارم للذكرى:
فتاة السطوح أضحتْ عجوزاً
عصْبة اليمنيّين الذين يشكّلون كلّ يوم
مسودّة حزب في (زهرة الدفي)
لم يعودوا
والبَسْطاتُ الصاخبة للشارع
حيث زوجات الباعة يتبادلن الخيانات تحت
المصاطب
توارت إلى الأبد..
من ركام هذا المشهد السديميّ
ينبثق جمال عبدالناصر راكباً على حنطور
متحدّثاً إلى كائناتٍ لا مرئية عن التاريخ:
ما هو التاريخ؟
هل هو مضادات حيويّة
أم سوائل مثلّجة يشربها سواح بلهاء
أمام متحف التحرير؟

* * *

لا تستطيع المرأةُ
أن ترتق هذا الثوبَ،
لقد كبر الخرقُ
حتى وسع العالمَ
أحياء وأمواتا.

* * *

المملكة السبئيِّة المزهرة
وقبلها امبراطورية سليمان الحكيم
الذي نفى الهُدهد إلى قوم من غير جنسه
كأقصى حالةٍ للعِقاب..
ثمة ستة قرون تفصل بينهما،
لكن اللقاء السحريّ بين الملك
وبلقيس
فتح لنا خزائنَ الجمال والسِّر التي
ينوءُ بها فقر الواقع والتاريخ

* * *

في ذلك الصّقْع البعيد
الحياة مؤجلة والموت كذلك
وبين فراغين هائلين
ثمة ثقبٌ لا تاريخَ له
دأبتْ فيه المجرّاتُ على التناسل
والكلابُ على النباح.
ويمكنك أن ترى الأفق من ذلك الثقبِ
لكنك تسقط ثانيةً
في أتونه الملتهبة.

* * *

الموجة ترتطم بالشاطئ
يقفر منها سِرب أسماك مضيئة
الموجة الأكثر جدارةً بالحياة
تعبر منذ ملايين السنين الضوئيّة
لتضمحلَّ لحظةَ الوصول

* * *

من قلب المذبحة
من معتركِ المحنة
من الأيام التي أضحتْ بلا أصدقاء ولا دليل
يهربَ الطائرُ
حاملاً في منقاره خرائبَ ومفازات
بحثاً عن واحة ظلٍّ منسيّة

* * *

الى صبحي حديدي

القهوةُ

رائحة القهوةِ من جديد
على إيقاع فجر العاطفة
مع الرشفة الأولى:
ثمة صيّادون في عَرْض المحيط
يسحبون شباكاً مليئةً بالصباحات والمدُن
بالورود والملائكة والشياطين
بانبلاج الحرف الأول
من غَبَش الجملة العصيّة،
في ليل دمشق العريق.
بالدخول الأوّل في حفرة الأنثى
وهمهمة الرعد.
مع الرشفة الأولى
ثمة فلاّحون مع نسائهم
يمرحون في الحقول النائية
للقامشلي

* * *

آهِ... هذا الذي يفصل بيننا
ليس المسافة المقدور عليها بالتأكيد
وليس...
هذا الساقط من الأعلى
أو من الأعماق السُفليّة
آهِ...
أرخبيل الموتى منذ الطوفان الأول
يلتفُّ علينا، تنانينَ هائجة في ظهيرة الربع الخالي
أم نزيف الأبديّة في الجبال؟
اليد لا تستطيع التلويح
والقُبلة لا تقوى على الظهور

القُبلة المتجمِّدة في الهواء
كدمعة في محجر تمثال محطّم.
ما هذه الحفرةُ الهائلةُ من الفراغ والظلام؟

* * *

بين جبل وآخر
بين وادٍ وواحة نخل ناعسة،
تتناسل هاوياتٌ وأشباح
كأنها المخطّط الأول للخليقة.

* * *

على آخر نفحة في الموسيقى
تلك القادمة من إيطاليا
على أجنحة الأثير المضطرب
أو من أرض (موتسارت)
حيث الأبقار ترعى هانئةً
في الحقول
والنسوةُ يتدثّرن بمعاطفَ ثقيلة،
يستيقظ من نومه
يستقبل هديّة اليوم الأوّل للحب
متنزهاً على أرض طفولته القصيّة،
زنبقة يفيض أريجُها
على صباحٍ يدلف الأعماق.

**سيف الرحبي**

١ - إنليل: إله العواصف وطليعة مجلس الآلهة التي قررت إفناء البشر بالطوفان للقضاء على إزعاجهم وشرورهم، حسب أساطير بلاد الرافدين.
٢ - (هرمجدون) في العهد الجديد، موضع في فلسطين يجتمع فيه ملوك الأرض لخوض معركة العالم الأخيرة.

# الأفلاج العُمانية

## تاريخها وهندستها وإدارتها

يعتمد الإنتاج الزراعي في سلطنة عُمان بالكامل على الري ذلك لأن معظم المناطق المزروعة لا تتلقى أكثر من ١٠٠-٢٠٠ ملم من الأمطار سنويا، حيث توفر الأفلاج أكثر من ثلث كمية المياه المستخدمة في الزراعة. نظام الأفلاج هو حل إنساني ذكي لجعل الحياة في بيئة شحيحة المياه كعمان ممكنة. هذه الأنظمة كانت أساس الحياة العمانية وعمود ثقافتها.

إعداد: عبد الله الغافري★

*فالفلج كان المركز الذي تشكلت حوله أنماط الحياة في القرية العمانية (شكل ١).*
*تكثر الأفلاج في الجزء الشمالي من سلطنة عمان متمركزة على سفوح وأودية جبال الحجر الشرقي والغربي حيث هيأت الظروف الهيدروجيولوجية والتضاريسية (topography) إنشاءها وتصنف هذه الأفلاج الى ثلاثة أنواع، كما سيتضح لاحقا، ويعتبر النوع الداؤودي الوحيد الذي يشبه نظام القناة الفارسي في أجزائه. وقد ذكر Lightfoot (2000) وجود أنظمة شبيهة في جنوب عمان. هذه الورقة هي محاولة لتقديم صورة عامة ومبسطة عن أنظمة الأفلاج العمانية والتحديات التي تواجهها.*

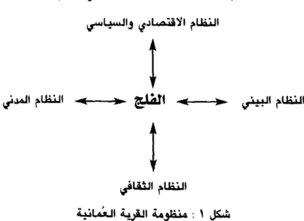
## تعريف الأفلاج

يوجد في عمان ٤١١٢ فلجا، إلا أن ٣٠١٧ فلجا منها فقط حية وتنتج كمية من الماء ما تقارب ٦٨٠ مليون متر مكعب سنويا، والتي لا يستخدم منها إلا ٤١٠ ملايين متر مكعب سنويا، تروي الأفلاج ما يقارب ١٧٦٠٠ هكتار(١) ، أي ما يقارب نصف مجمل المساحة المزروعة في السلطنة، ويبلغ الطول الإجمالي لقنوات هذه الأفلاج وسواقيها ٢٩٠٠ كلم (وزارة البلديات الإقليمية والبيئة وموارد المياه، ٢٠٠١). ويمكننا تعريف الفلج (مفرد أفلاج) على أنه نظام لتوفير الماء لمجموعة من المزارعين للاستخدام المدني والزراعي.

ويشتق المصطلح فلج من أصل عربي قديم يحمل معنى النهر الصغير وأخدود وأيضا تقسيم (لسان العرب، ١٩٩٧ والمعجم الوسيط، ١٩٩٠) ومن هنا كانت تقسم أسهم الفلج بين المالكين. هناك نمطان سائدان في أذهان الناس عند التفكير في الافلاج أولهما أن «فلج» تعني السواقي والماء فقط وثانيهما أن «فلج» تخص الأفلاج الداؤودية فقط، غير أن الواقع هو أنها تطلق على الأنواع الثلاثة للأفلاج (العينية، والغيلية والداؤودية) مع أنظمتها الطبيعية والإنسانية شكل(٢). فتطلق كلمة فلج على السواقي وعلى الماء بل وعلى القرية أحيانا، مثلا نقول فلج بني فلان، وتعني قرية بني فلان. لفهم نظام الفلج، على الدارسين أن ينظروا للفلج بنظرة شمولية، حيث أن فصل أحد عناصر المنظومة سيؤدي إلى فهم ناقص لا محالة.

كما أسلفنا، يمكن تصنيف الأفلاج في عمان إلى ثلاثة أنواع نسبة إلى منبع الفلج وهي الأفلاج الغيلية والأفلاج العينية والأفلاج الداؤودية إلا أنها مع ذلك تتشابه في طريقة الإدارة والتقسيم. مصدر المياه في الأفلاج الغيلية هو المياه السطحية الجارية في أعالي الأودية (الغيول). والأفلاج الغيلية هي الأكثر تأثرا بالجفاف، إذ ان مياهها تنساب من خزانات جوفية ضحلة. ومصدر الأفلاج العينية هي الينابيع الطبيعية (العيون). أما الأكثر شهرة، وهي الأفلاج الداؤودية مصدر الماء فيها هو البئر الأم (أم الفلج). وتمتاز الأفلاج العينية والداؤودية باستقرار منسوب مياهها مقارنة بالنوع الغيلي. وحسب إحصاءات وزارة البلديات الإقليمية والبيئة وموارد المياه (٢٠٠١) فإن الأفلاج الغيلية تشكل ما نسبته ٤٩٪، والعينية ٢٨٪ والداؤودية ٢٣٪ من إجمالي عدد الأفلاج في عمان. وبالمقارنة نرى أن أنظمة ري شبيهة بالافلاج الداؤوودية لا تزال موجودة في كثير من الأماكن حول العالم بمسميات مختلفة، مثل اليابان والصين ودول آسيا الوسطى وإيران ودول الجزيرة العربية والشام والشمال الأفريقي وأوروبا والأمريكيتين.

تقول الأسطورة أن الملك سليمان بن داؤود في إحدى رحلاته من إصطخر إلى بيت المقدس، نزل في سلوت من عمان لمدة عشرة أيام، وقد وجدها صحراء جافة فأمر خلال تلك الأيام الجن أن تشق ١٠٠٠ قناة في اليوم لذا نسبت إليه



شكل ١ : منظومة القرية العُمانية

★ باحث أكاديمي من سلطنة عُمان

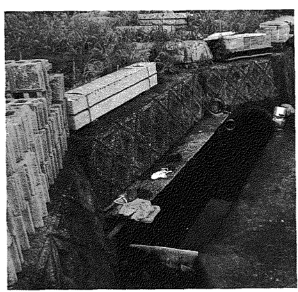


فـــلج عُمـــــاني

الافلاج الداؤودية (السالمي، ١٩٩٧). لهذا لا يزال الكثير من الناس يعتقد أن بعمان ١٠ آلاف فلج داؤودي. من الملاحظ وجود تفاوت كبير في تقدير عدد الأفلاج في عمان، فبينما تشير إحصائية وزارة البلديات الإقليمية والبيئة وموارد المياه (٢٠٠١) إلى وجود حوالي ألف فلج داؤودي، تذكر أسطورة سليمان بن داؤود بناء عشرة أضعاف ذلك.

الباحث يرجح وجود عدد أكبر من الأفلاج عما هو منشور رسمياً خصوصا الأفلاج الداؤودية. فقد تكون معالم بعض قنوات الأفلاج مطمورة في أماكن مهجورة، وربما اختفت الكثير من الأفلاج من ذاكرة التاريخ المحكي.

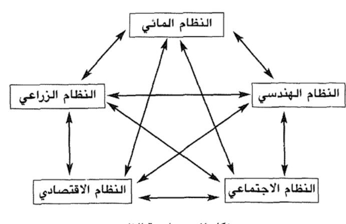
اختلف الباحثون حول منشأ نظام الأفلاج وتاريخها، إلا أن ما يمكن قبوله أن الأفلاج العينية والغيلية هي أكثر قدما من الأفلاج الداؤودية وقد نشأت وتطورت محليا، حيث تعود آثارها إلى فترة ما قبل العصر الحديدي (فترة أم النار ٢٧٠٠ ق.م) أنظر مثلا ريمي بوشارلا، ٢٠٠٣). أما الأفلاج الداؤودية فبالرغم من أن جل الباحثتين الغربيين يرون أنها نظام فارسي المنشأ جلب إلى عمان خلال فترتي الحكم الاخميني (٥٥٠-٣٣١ ق.م) والساساني (القرن السابع الميلادي) لعمان كما يقترح Wilkinson J.C. (1977)، إلا أن هناك من الباحثين من يرون أن الافلاج الداؤودية نشأت وتطورت في عُمان في العصر الحديدي مثل التكريتي (٢٠٠٢). وتشير الكثير من الروايات المحلية إلى إنشاء أفلاج داؤودية في فترات قريبة خصوصا في فترة دولة اليعاربة (١٦٢٥ - ١٧٥٠م) مثلا العبري (غير مؤرخ) أو في القرن الثامن عشر الميلادي (Bonnefont and Al-Harthy, 1977).



فـــلج يابـــاني

## استخدام ماء الفلج

تقسم أنظمة الأفلاج على أساس أولوية الاستعمال المدني عن الاستعمال الزراعي وفي معظم الأفلاج فإن الماء يخصص أولا للشرب ثم يمر من خلال المساجد والحصون إلى حمامات الرجال العامة ثم حمامات النساء العامة وبعد ذلك إلى منطقة غسل الأواني والملابس على التوالي. وبعد الاستعمال المدني فإن ماء الفلج يستخدم أولا لسقاية الأراضي الدائمة الزراعة والتي غالبا ما تكون أشجار النخيل، ومن ثم الأراضي الموسمية الزراعة والتي تسمى بالعوابي. ولقد ساعد هذا التقسيم المزارعين في السيطرة على الجفاف، فزيادة نسبة تدفق الفلج تعني زيادة في زراعة المحاصيل الموسمية مثل القمح والثوم والبصل، ويوقف المزارعون زراعة هذه المحاصيل في حالة حصول جفاف، أما إذا تجاوز الماء المتوفر في الفلج حاجة المزارعين




شكل ٢ : منظومة الفلج

فإنه يصرف الماء خارجا من منطقة الاحتياج المائي.
إضافة إلى الاستعمال الزراعي والمحلي فإن الأفلاج تستخدم أحيانا في الصناعة وأغراض أخرى ومثال ذلك فلج المعترض وهو فلج ميت قرب صحار في منطقة الباطنة وجدت فيه أربع طواحين مائية بنيت على طول القناة، ويستخدم نظام الأفلاج أيضا كدليل للطريق وتستخدم الصهاريج المبنية في أعلى قناة الفلج لتخزين الماء للمسافرين .(Wilkinson T.J., 1977)

## إدارة الفلج

تشتمل إدارة الأفلاج الكبيرة في عمان على المدير (الوكيل) واثنين من المساعدين (العرفاء)، أحدهما لخدمة القنوات والآخر لخدمة السواقي، وهناك القابض أو أمين الدفتر والدلال والبيادير (مزارعون بأجر معلوم يقتطع أجرهم عادة من الغلة). ويقوم الوكيل بالإدارة الكاملة للفلج ويعتبر المدير التنفيذي للفلج، فهو المسؤول عن تقسيم الماء والإنفاق من ميزانية الفلج وهو الذي يحل النزاعات بين المزارعين والتصرف في الحالات الطارئة والأنشطة الأخرى الموكلة إليه من قبل مالكي الفلج. أما العرفاء فهم رؤساء أعمال الفلج، وهم يتبعون توجيهات الوكيل ويوجهون البيادير.

ومن الممكن أن يكون العريف هو المسؤول عن توقيت الري في المزارع، أما وظيفة القابض (أمين الدفتر) فتكون تنظيم الدخل الذي يأتي إلى الفلج من أسهم الماء الخاصه والأرض والمحاصيل المخصصة للفلج، وهو أيضا مسؤول عن تجديد دفتر الفلج وإعطاء تقرير سنوي إلى مالكي الفلج وأيضا إتباع تعليمات الوكيل.

ويتم استئجار بعض الأجزاء من ماء الأفلاج بشكل دوري بإحدى أو كلتا الطريقتين وهما إما فترات قصيرة (تسمى مقعودة) مثلا كل ٧–١٤ يوم، أو مرة في السنة وتسمى المزيودة (أنظر السليمي وعبدالفتاح، ١٩٩٧). اعتمادا على حجم الفلج، من الممكن أن يكون للفلج جميع أعضاء الإدارة المبينين أعلاه أو بعضهم ولكن لابد أن يكون لكل فلج وكيل أو عريف على الأقل .

ويختار مالكو الفلج – مالكو الأرض والماء – وكيل الفلج والذي يكون عادة من مواطني القرية وينبغي أن يمتلك الوكيل شخصية محترمة وصادقة وأن يعرف القراءة والكتابة، وأن تكون له القدرة على أداء بعض الحسابات البسيطة، بالإضافة إلى مهارات اجتماعية تمكنه من الاتصال مع جميع الناس في القرية. ويقوم شيخ القرية بتعيين الوكيل في وظيفته بعد أخذ التوصية من مالكي الفلج. وفي حالة وجود نزاعات، يطلب الوكيل أو مالكو الفلج تشكيل لجنة تدقيق للتأكد من حسابات الفلج النقدية. وتتألف هذه اللجنة عادة من ٣–٤ أشخاص من ثقاة القرية (العبري، غير مؤرخ).

يمتلك المجتمع الزراعي جميع ماء الفلج، إلا في حالات خاصة حيث يكون جزءا من ماء الفلج مملوكا من قبل الدولة. ويمتلك كل مزارع قسما خاصا من الماء تحدده مساحة مزرعته ونسبة مساهمته في بناء الفلج. تختلف أحجام الأفلاج في عمان من فلج صغير تمتلكه عائلة واحدة فقط إلى فلج كبير يمتلكه المئات من الناس. توجد في كل فلج من الأفلاج حصص من الماء تؤجر دوريا لصيانة الفلج أو لخدمة المجتمع. وتمتلك الكثير من القرى والمدن في عمان عدة أفلاج.

يكون لمعظم الأفلاج عدد مخصص من حصص المياه (آثار٢) أو الزراعة لخدمة الفلج وصيانته (وقف). وتوجد في بعض الأفلاج أسهم للماء لم تثبت بأرض معينة ولهذا من الممكن بيعها أو إيجارها بالمزاد. ويختلف سعر الأثر المؤجر أو المباع اعتمادا على توفر الماء وأحداث المزاد. يتم تأجير الماء المخصص للوقف، لاستخدام قيمته النقدية للمساجد والمدارس الإسلامية، وتكون وزارة الأوقاف هي المتحكم الرئيسي في هذا الوقف. وقد تمتلك الدولة أراضي أو أسهما للماء من الفلج تتبع بيت المال، وبيت المال هو ملكية عمومية للدولة. ويمكن تصنيف المزارعين في العديد من الأفلاج، وخاصة الكبيرة



شكل ٣: كتاب (فلج سيق) بالجبل الأخضر

منها، إلى أربعة أقسام وهي: مالكو الأرض والماء، ومالكو الأرض ومستأجرون للماء، ومالكو الماء ومستأجرون للأرض، ومستأجرون للماء والأرض. في كل فلج، قد توجد هذه الأنواع أو بعضها أو واحد منها على الأقل ويعتمد هذا على عوامل عديدة منها حجم الفلج وعدد المساهمين وكمية الماء والأراضي المخصصة للوقف أو لبيت المال.

## توزيع ماء الفلج

تعتبر طريقة توزيع الماء بين المزارعين في الأفلاج معقدة جداً، وتختلف من فلج لآخر حسب نوع الفلج وحجمه وتاريخه. حين تتخذ الأفلاج الداؤودية الكبيرة نظاما معقدا، في حين تستخدم الأفلاج الصغيرة طرقا مبسطة. وتقسم أسهم الماء في معظم الحالات على حسب قاعدة الوقت ومع ذلك فإن قاعدة الحجم موجودة نسبيا. الطريقة الأكثر شيوعا هي استخدام وحدة نسبية لملكية المياه تسمى بالأثر(أنظر Al-Ghafri, 2003).

يقوم المزارعون بعد بناء الفلج بوضع لجنة من أشخاص لهم خبرات في تقسيم ماء الفلج وإذا ساهمت الحكومة في بناء الفلج فينبغي أن يكون لها قسم من الماء والأرض. وتقوم اللجنة بتحري نسبة تدفق المياه في الفلج وتغيرها، ونوع التربة وعدد المالكين ونسبة مساهمتهم في بناء الفلج .. الخ . ومن الملاحظ أن طول أو حجم حصة الري يتناسب عكسيا مع نسبة التدفق وعدد مالكي الفلج وطرديا مع نسبة مساهمة المزارع المباشرة في بناء الفلج .

فعلى سبيل المثال بالنسبة لتوزيع الماء على أساس الحجم، في بعض الأنحاء من عمان، يخزن الماء في خزان كبير ثم يوزع حسب مساحة المزارع المملوكة، فصاحب الأرض الصغيرة يحصل على خزان كامل بينما مزارع آخر يملك مزرعة أكبر فبالتأكيد سيحتاج إلى كمية أكبر تصل مثلا إلى خزانين، وفي هذا النظام من الأفلاج تكون نسبة التدفق قليلة والمساحات المزروعة صغيرة.

أما بالنسبة لتوزيع الماء على أساس الزمن، تكون الخطوة الأولى بتحديد طول دورة الري (الدوران)، والدوران هو الفترة اللازمة لري جميع منطقة الاحتياج المائي من الفلج مرة واحدة. هذه الدورة تكون عادة ما بين ١٧ إلى ١٤ يوما، إلا أنها قد تكون أقصر كأربعة أيام أو أطول لتصل إلى ٢١ يوما. وأهم العوامل التي تحدد طول فترة الدوران هي نوعية التربة وكمية تدفق ماء الفلج . فعلى سبيل المثال تتطلب الأفلاج ذات التربة الخفيفة وكمية التدفق المنخفضة مدة قصيرة للدوران مثل سبعة أيام أو أقل وبالمقابل تأخذ الأفلاج ذات التربة الثقيلة ونسبة التدفق العالية أكثر من ١٤ يوما.

قسم اليوم في بعض أنظمة الأفلاج إلى فترات مقدرة، فعلى سبيل المثال اليوم الكامل يمكن أن يقسم إلى سبع فترات بين الفجر والشروق، ومنتصف النهار، ووقت صلاة العصر والغروب، والعشاء، ومنتصف الليل على التوالي. وبهذا يشترك المزارعون في الماء مستخدمين هذه الفترات. وهذه الطريقة نادرة الاستعمال لأنها لا تضع للوقت طولا واضحا أو معياراً مناسبا مما يؤدي إلى الكثير من الخلافات بين المزارعين (العبري،غير مؤرخ).

في الجبل الأخضر وبعض القرى المحيطة به استخدمت طريقة أخرى في توزيع الماء، وهي المؤقت المائي والذي يسمى الطاسة أو الصحلة. الطاسة عبارة عن وعاءين للماء، ويسمى الوعاء العلوي بالطاسة والتي توضع في إناء أكبر مملوء بالماء. يوجد في الطاسة ثقب صغير في الأسفل يملأ الطاسة ببطء إلى أن تغرق. وفي بعض الحالات تستخدم الطاسة نفسها كوحدة للوقت. حيث يستخدم المزارعون الوقت الذي يأخذه الماء ليملأ الطاسة كوحدة زمنية لتقسيم الماء. ويبين الكتاب الموضح في شكل (٣) أسهم الماء في المجتمع الزراعي لأحد أفلاج الجبل الأخضر.

من الطرق الأكثر شيوعا أن يقسم الماء بين مالكي الفلج بعد تحديد الدوران باستخدام وحدة الأثر المذكورة سابقا. حيث



شكل ٤ : «لمد – محاضرة» فلج ستال بوادي بني خروص ٢٠٠١م

يسمى اليوم «بادّة» واحدة أو اثنين ويجب أن يحتوي كل يوم على ٤٨ أثرا، فإذا كان اليوم بادة واحدة فالبادة تحتوي على ٤٨ أثراً. أما إذا كان مقسم إلى بادتين فتحتوي كل بادة على ٢٤ أثرا. والأكثر شيوعا أن يقسم اليوم إلى بادّتين وهما بادّة النهار وبادّة الليل (أي نظريا اليوم الكامل يقسم نصفين: نهار وليل). وذكر Wilikinson J.C, (1977) والحجري (١٩٩٨) افلاج تحوي ٣ بادّات في كل يوم. وفي هذه الأفلاج تتكون كل بادّة من ١٦ أثراً. يقسم كل أثر إلى ٢٤ كياساً أو قياسا. وعمليا فإن القياس هي أصغر وحدة لسهم الماء والتي تعادل تقريبا الوقت اللازم لسقاية شجرة نخيل واحدة عند وجود تدفق ماء جيد .(Al-Ghafri, 2004).

لكل فلج يستعمل الأثر كوحدة لتقسيم الماء نظامه الخاص نسبيا في تسمية الوحدات الأخرى الأكبر والأصغر من الأثر. هذه الوحدات تحمل أسماء مختلفة أو أطوالاً زمنية مختلفة. فمثلا القامة تساوي ربع أثر والرابية تساوي ٦ آثار. وهناك أيضا وحدات أخرى للوقت مثل ربيع والذي يساوي ٦ آثار (ربع بادة منتصف اليوم) والربعة تساوي ٦ قياسات (ربع أثر) ومع ذلك هناك وحدات أصغر مثل المثقال والحبة. ومثال ذلك في فلج العوابي، القياس يساوي ٨ مثاقيل وكل مثقال يساوي ٣٦ حبة. ولأن نظريا الأثر يساوي ٣٠ دقيقة إذا الحبة تساوي ٠,٢٦ ثانية (Al-Ghafri, 2000) وأشار(1977) Wilkinson J.C. إلى نظام تقسيم الماء في فلج الملكي بإزكي والذي يقسم فيه الأثر إلى أقسام أصغر فأصغر إلى أن ينتهي التقسيم بوحدة تسمى الجليلة، والجليلة الواحدة تعادل ٥ أجزاء من الألف من الثانية! عمليا لا يمكن قياس هذه الوحدات الصغيرة بالطرق التقليدية وإنما تستخدم مثل هذه الوحدات في حساب المواريث فقط. ولا تتغير النسب الأولية للتقسيم بعدما يقسم الماء بين مالكي الأسهم، ولكن من الممكن بيع سهم الماء أو الأرض أو تأجيره. وتقسم أسهم الأرض والماء بعد وفاة المالك بين الورثة حسب الشريعة الإسلامية. ويسقي كل مزارع أرضه بنفس عدد الآثار في كل دوران، ولا يتغير ترتيب أسهم الري في الدوران إذا لم يسق مزارع في وقته.

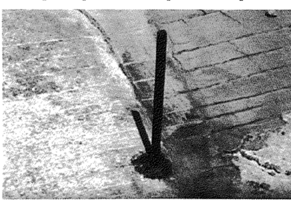
## جدولة الري

لقد تم تطوير عدة طرق للتحقق من طول «الأثر» أثناء الري. وتعتبر طريقة النجوم والساعة الشمسية من الطرق الأكثر شيوعا لجدولة الري في شمال عمان، حيث يستخدم المزارعون الساعة الشمسية في النهار والنجوم في الليل. وتسمى عملية معاينة الساعة الشمسية أو النجوم لمعرفة أسهم الماء بالمحاينة أو المحاضرة. وتسمى الساعة الشمسية محليا باللمد أو العلم أو الحاضرة (شكل ٤).

ينبغي أن يتم اختيار مكان المحاينة بحيث توضع الساعة الشمسية في رأس نظام الفلج وقبل أن تتفرع ساقية الري الرئيسية. وعادة توضع قرب حصن القرية حيث يستقر الشيخ. ومؤخرا وفي العديد من الأفلاج استخدم المزارعون الساعات الحديثة، فهم يحسبون ٣٠ دقيقة لكل أثر لأن اليوم الكامل يعادل ٤٨ أثرا. وعلى الرغم من ذلك، يستخدم المزارعون نظام توقيت قديم والذي يسمى بالتوقيت الغروبي وليس التوقيت القياسي في كثير من الأفلاج، والذي يختلف في تعريف بداية ونهاية النهار والليل.

## جدولة النهار

تتكون الساعة الشمسية غالبا من عصا يتراوح سمكها من ٥ إلى ١٠ سم وطولها من ٢–٣ م وتثبت بشكل عمودي في مساحة مستطيلة ومستوية من الأرض، ويتم اختيار حجارة خاصة يتم مباعدتها بشكل دقيق لوضع علامات في تلك المساحة، ويتم مباعدة الأحجار التي تمثل آثار بداية ونهاية النهار أكثر من الأحجار التي تمثل آثار منتصف النهار، وتسمى كل حجارة «بالجامود» وتجمع جواميد. ويقوم المزارعون بمراقبة حركة ظل العصا على مجموعة الأحجار وتحسب الآثار في الوقت الذي يستغرقه الظل للتحرك من حجر لآخر. وتؤشَر هذه الحجارة والتي وضعت في خط واحد في الاتجاه الشرقي الغربي، لتمثل



أداة تعيين أوقات الفلج

كل أثر في النهار وذلك حتى ٢٤ حصاة (حسب الظروف التضاريسية للموقع). هذا الخط المؤشر يدعى باللمد أيضا. ويكون لنظام مثل هذا أكثر من صف للحجارة لتصحيح أوضاع الحجارة على اللمد مع إختلاف ميلان الأرض خلال دورانها حول الشمس، فواحد للصيف وآخر للربيع والخريف وثالث للشتاء (شكل ٤).

### الجدولة الليلية

يستخدم المزارعون النجوم ليلا في جدولة الري. ويتم استعمال مجموعة خاصة من النجوم للري، حيث تكون هذه النجوم معروفة جيدا من قبل وكيل أو عريف الفلج. يعتبر نظام النجوم المستخدم في الأفلاج من الأنظمة المعقدة ويختلف هذا النظام أيضا من قرية إلى أخرى. ويقيس المزارعون الوقت بين ظهور نجم (أو نجوم) معينة إلى ظهور النجم التالي من المجموعة. وتصنف هذه النجوم إلى نجوم رئيسية وقواسم. وعادة يكون الوقت المسموح به بين كل نجم رئيسي ما بين أثر واحد إلى ٣ آثار. وتقسم القواسم الوقت بين نجمين رئيسيين من قسمين إلى ٦ أقسام، إلا أن القواسم ليست مهمة كثيرا في جدولة الري.

ويصل عدد النجوم الرئيسية المستخدمة في عمان ما بين ٢٠ إلى ٢٥ نجما لكل فلج. وهذا النظام (عدد النجوم وأسمائها وتقسيم الوقت بينها) يتغير من فلج لآخر تبعا لظروف الأفلاج البيئية والتاريخية والاجتماعية. ويستخدم حوالي نصف عدد المجموعة كل ليلة ويتغير ذلك بحسب اختلاف اليوم في السنة. يكون أصعب وقت لتعيين الأثر في توقيت النجوم واللمد التقليدي هو الوقت الفاصل بين بادّة الليل وبادّة النهار، وذلك لأن التوقيت في هذا النظام يعتمد على ملاحظة حركة الشمس والنجوم ويكون من الصعب تقدير بداية ونهاية كل بادّة أثناء شروق وغروب الشمس. وفي حالة إذا ما كان الجو غائما، وخاصة عندما تكون الغيوم من جهة الشرق، يستخدم المزارعون نظاما آخر للنجوم في الغرب يتزامن غروب نجومه مع طلوع نجوم الري.

## العدل في توزيع مياه الفلج

في طريقة ساعة الشمس والنجوم التقليدية ونظرا للاختلاف في طول وقصر النهار والليل على طول السنة، تختلف كمية الماء للأثر الواحد عند المزارعين. ويختلف طول الأثر من ٢٠ إلى ٤٠ دقيقة وذلك نسبة إلى التغير في طول الليل والنهار في السنة والموقع الجغرافي للفلج. حيث يكون لدى المزارعين الذين يسقون ليلا في الشتاء ماء أكثر من الذين يسقون بالنهار، وعكس ذلك في حالة الصيف. ففي الليل يستخدم المزارعون النجوم لجدولة الري، ويقدرون طول الوقت بالنجوم، فقد يقدر الوقت بين نجمين إلى أثرين ولكن الوقت الحقيقي يكون أقل أو أكثر من ساعة.

لقد حاول المزارعون القدامى حل المشكلة عن طريق إيجاد دورة أخرى ضمن الدوران. وكانت دوران الليل والنهار. يدور المزارعون في هذه الدورة الري بين النهار أو الليل كما يغيرون ترتيبهم في البادّة أيضا، وكمثال على ذلك في فلج الهجير في وادي الهجير بولاية العوابي، شمال عمان، حيث وضع هذا الدوران ليكون ٧ أيام، ويحصل المزارعون الذين يملكون أقل من بادة واحدة على وقتهم إما في النهار أو الليل فقط، فإذا قام مزارع بالري في وقت الليل ولم يحصل على جميع الماء اللازم فإنه يعوض ذلك في الأسبوع الذي يليه عندما يسقي في وقت النهار. ويتم بناء بعض الأفلاج في وسط عمان بطريقة مختلفة تمكن المزارعين من الحصول على قسمهم من الماء تلقائيا بالتناوب ليلا ونهارا، حيث صمموا الدوران بعدد فردي من البوّاد (جمع بادّة) مثل تسعة ونصف يوم وتكون ١٩ بادة بدلا عن ٩ أيام أو ١٨ بادّة كما ذكر (Wilkinson J.C. 1977).

يتغلب المزارعون على التغيرات الموسمية في تدفق الفلج عن



شكل ٥ : تقسيم الفلج في بلدة الدريز بولاية عبري (٢٠٠٠م)

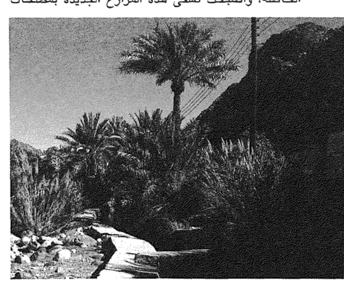
طريق تقسيم الفلج إلى جداول صغيرة ويكون بإعادة تعديل الدوران أو بحفظ الماء في خزانات كبيرة قبل عملية الري. ويقسم الفلج الرئيسي في الأفلاج الكبيرة إلى أفلاج فرعية ويعتمد في ذلك على حجم الفلج ونسبة تدفقه، حيث يصبح بإمكان المزارعين الري من قسم واحد أو عدة أقسام في المرة الواحدة. وفي سنوات الجفاف، يقطع المزارعون الأفلاج الفرعية أخذين في الاعتبار نسبة تدفق الماء. وتسمى طريقة تقسيم الفلج الرئيسي بالمغايزة ويسمى المكان الذي يقام فيه بمفرق الغياز أو الشريعة في بعض الأماكن. ولقد وصف العبري (غير مؤرخ) هذه الطريقة بالتفصيل. وفي هذا التقسيم يحصل المزارع الذي يسقي عن طريق الفلج الرئيسي على نفس الكمية من الماء إذا قام بالري من جدول أو أكثر من القنوات الفرعية، على أن تكون نسبة التدفق متساوية في كل جدول. وتقسم عادة الأفلاج ذات التدفق المستقر إلى أفرع ثابتة ويسقي كل فرع منطقة معينة ولكن الدوران يكون غير موحد لكل الأفرع، فمن الممكن أن يكون لكل فرع دورانه الخاص كما في فلج الدريز بولاية عبري، شكل(٥).

ويعتبر تخزين الماء في أحواض كبيرة لوقت طويل من الممارسات المعتادة لدى المزارعين بالنسبة لنظام الأفلاج العينية الصغيرة، حيث يتحكمون في تدفق المياه والأوقات المفضلة للسقي. وفي بعض الأفلاج تمتلك القرية خزانا أو خزانين كبيرين مصنوعين من الإسمنت المحلي (الصاروج) لحفظ ماء الفلج واستعماله عند انخفاض تدفق الماء. يحسب الوقت المستخدم في تخزين الماء من الأسهم التي يملكها المزارعون. وتوفر هذه الطريقة الوقت المستخدم للسقاية وتزيد من فاعليتها، وإذا لم يستطع المزارع إنهاء الماء الموجود في الخزان قبل أن يبدأ وقت المزارع الآخر فإن الماء المتبقي يكون من نصيب المزارع التالي.

## المشكلات التي تهدد الأفلاج

واجهت الأفلاج التي زودت الإنسان العماني بالماء والطعام والدخل لمئات السنين العديد من المشاكل في العقود الأربعة الأخيرة، فلقد جذبت المزارعين مصادر أخرى للدخل العالي مثل شركات البترول والمؤسسات الحكومية مما دفعهم إلى ترك قراهم نتيجة للتحديث السريع وبالتالي إلى تناقص أهمية الأفلاج كمصدر للمال. الأفلاج نظام ري تشاركي تعتمد صيانته على اقتطاع جزء من الدخل العائد من الفلج من جميع المالكين، إلا أن هجرة المزارعين للعمل أدت إلى شح في المال المخصص لصيانة وخدمة الأفلاج ونقص في القوة البشرية أيضا التي تعنى بصيانة الأفلاج بانتظام. ونظرا لندرة العمال، استأجر المزارعون عمالا أجانب ليست لديهم الخبرة ليعملوا على صيانة الأفلاج وهم في نهاية المطاف لا يملكون أي معرفة أو مسؤولية بأهمية هذه الأفلاج ليحافظوا عليها. ولقد بذلت الحكومة في عمان ممثلة في وزارة الزراعة والثروة السمكية ووزارة البلديات الإقليمية والبيئة وموارد المياه جهودا مكثفة لتطوير وصيانة الأفلاج، فعلى سبيل المثال، تم تخصيص قسم في وزارة البلديات والبيئة وموارد المياه لصيانة الأفلاج، ولقد قام هذا القسم بالعديد من الدراسات والبحوث من أجل تطوير وصيانة الأفلاج، كما خصصت ميزانية كبيرة للمحافظة على الأفلاج. وقدرت هذه الوزارة الكلفة المخصصة لصيانة القنوات التحت أرضية ب ٣٠ إلى ٦٥ ريال عمانيا للمتر الواحد (ما يعادل ٨٣-١٦٣ دولارا أمريكي) ، و١٢ إلى ٣٧ ريالا عمانيا للمتر (ما يعادل ٣٣-٩٩ دولارا أمريكيا) للتراكيب الأرضية في الأعلى (Al-Hatmi and Al-Amri, 2000).

مع بداية الخمسينيات انفصل المزارعون الذين حصلوا على دخل أفضل من العمل خارج نظام الأفلاج وأنشأوا مزارعهم الخاصة، وأصبحت تسقى هذه المزارع الجديدة بمضخات



الديزل أو المضخات الكهربائية لاحقاً. وأثر تزايد عدد المزارع الجديدة على المخزون الجوفي الذي يغذي الأفلاج، وبذلك انخفضت نسبة التدفق في بعض الأفلاج وجفت بعضها. وتعاني بعض الأفلاج في منطقة الباطنة في عمان من مشكلة الملوحة وتقع هذه الأفلاج في منطقة ساحل الباطنة وهي من أكثر المناطق الزراعية إنتاجا في السلطنة، حيث يؤدي استنزاف المياه في المزارع الجديدة إلى انخفاض منسوب الماء العذب وتسرب مياه البحر المالحة إلى المياه الجوفية العذبة.

يعتبر التعمير أحد المشاكل التي تهدد ديمومة الأفلاج حيث يتم تقليص الأراضي الزراعية لتوسيع المناطق السكنية، وتم بذلك تحويل العديد من الأراضي الزراعية إلى أراض سكنية. أيضا يؤدي تداخل المناطق العمرانية مع مصادر مياه الأفلاج إلى تلوث مياه الأفلاج كيميائيا وبيولوجيا مما يعرض مستخدميها لأخطار صحية.

لقد بقيت المعرفة بتقنية الأفلاج لدى الجيل القديم فقط ولم تكن محط اهتمام الأجيال اللاحقة نظرا لتولد اتجاه سلبي لدى المزارعين عن الأفلاج. وفي العديد من الأفلاج لم يكن المزارعون يعرفون وقت إنشاء الأفلاج أو حتى موقع مصدر الماء. وأصبحت المصطلحات التعريفية وأسماء النجوم والوحدات المستخدمة في أسهم الماء معقدة جدا أو غير منظمة، كما اندثرت المعرفة بها أيضا.

لا يوجد الآن أي وحدة وقت قياسية لتوزيع مياه الأفلاج في عمان حيث تختلف جدولة الري التقليدية من فلج لآخر مما يجعل توحيد وقت أقسام الماء عملية صعبة. بالرغم من أن المزارعين يستخدمون الأثر كوحدة قياسية في معظم الأفلاج إلا أن طريقة التحقق من طول كل أثر تختلف بين الأفلاج وهذا ما يجعل النظام غير قياسي. وتطلب استخدام التوقيت الحديث تغيير جميع وحدات الوقت الحالية إلى أوقات قياسية تحسب بالساعات، والدقائق، والثواني. ومن الصعوبة مطالبة المزارعين بترك الطرق التقليدية لجدولة الري واستخدام الساعة الحديثة ما لم تطبق استراتيجية حكيمة لفعل ذلك. إن عمل الدراسات على الأفلاج التي في طريقها لاتباع الوقت القياسي عوضا عن التقليدي وتطبيق النتائج على الأفلاج الأخرى سوف يساعد في تطوير هذه الأنظمة مستقبلا.

من المشاكل الأخرى التي تؤثر على ربحية العمل الزراعي هي جمود دورة الري بما لا يتناسب مع الاحتياجات الفورية للري، حيث تجعل عملية زراعة المحاصيل المربحة غير اقتصادية. كما أن صغر حجم الحقول المستخدمة يجعل استخدام الآلات الزراعية عملية صعبة أيضا.

## الخاتمة

تمر الأفلاج الآن بمرحلة حرجة بسبب التغيرات المتسارعة في المجتمع العماني. علينا إذا القيام بعمل مدروس لضمان استمرارها للأجيال القادمة، فالتحدي هو نقل هذه الأفلاج للمستقبل مع الحفاظ على خصوصيتها الطبيعية والثقافية. ولا يتأتى ذلك إلا بتكثيف الدراسات والبحوث المشتركة والشاملة (Interdisciplinary research) التي تعي الفلج كمنظومة متكاملة مع الأخذ في الاعتبار تفاعلاتها مع منظومة القرية والمجتمع ككل. فالفلج جزء من المشهد البيئي يميز ولايات مناطق شمال عمان ويضفي عليها خصوصية بيئية تشمل نوعية المحاصيل الزراعية المرتبطة بالفلج، والكائنات الحية التي تعيش على أو حول نظام الفلج والنظام المائي للفلج والأنظمة البيئية المصاحبة له .(eco-systems) فمن المظاهر الاقتصادية مثلا، بيع وتأجير أسهم الماء والأراضي، وتأجير الغلال (الطناء). الأفلاج ساهمت في استقرار القرى والمدن المرتبطة بها وكانت عاملا للتنافس القبلي. ومدنيا يشكل



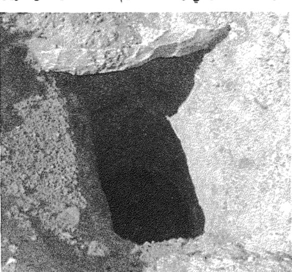

خريطة لسلطنة عُمان توضح المناطق التي تنتشر فيها الأفلاج

الفلج بتقنيات نقل وتوزيع المياه جزءاً لا يتجزأ من عمران القرية أو المدينة. فحتى تصميم القلاع والمساجد وبعض المنازل، روعي بها أن تشمل مرور قناة أو ساقية للفلج، لأغراض الشرب، والاستحمام والغسيل. ولأهمية الفلج البالغة فقد سنت الكثير من التشريعات لتنظيم وحماية الأفلاج، فقد ألفت مجلدات شارحة ومقننة للأنشطة الإنسانية المتعلقة بالافلاج. لقد فشلت بعض من مشاريع تطوير الأفلاج، ليس لأسباب تقنية بل لأسباب اجتماعية. حيث أن تلك المشاريع لم تستوعب الثقافة المحلية (القبلية) لأصحاب الأفلاج.

تم ترتيب الأفلاج بطريقة تساعد المزارعين في السيطرة على الجفاف. ولقد اتخذ المزارعون طرقا عديدة لضمان توزيع أسهم الماء بشكل عادل بينهم. وهجرت أكثر من ربع الأفلاج نتيجة لمشاكل فنية واجتماعية. إلا أن الحكومة تبذل جهودا كبيرة للمحافظة على الأفلاج وصيانتها.

تختلف الطرق التقليدية في جدولة الري من فلج لآخر في عمان، وعلى الرغم من استخدام الأثر في معظم أنظمة الأفلاج، فإن طرق تعريف طول الأثر تختلف بشكل كبير. وتوجد دائما الكثير من الهوامش لعدم الدقة في قياس الزمن وخاصة في الفترة الليلية عندما يعطي نظام النجوم معايير مختلفة لعدد النجوم وأسمائها وفواصل الوقت، بالاعتماد على الخلفية التاريخية والاجتماعية للقرية. وفي معظم الحالات لا تعادل دورة الري دورة أسهم المالكين.

حتى يتم تطوير الأفلاج، لا ينبغي التركيز على الجانب الهندسي قبل تطوير الإدارة وأنظمة توزيع المياه. وينصح بتوحيد المعايير في وحدات تقسيم الماء الحالية عن طريق



الثقبـــــة

تحويل الطرق الحالية لقياس الوقت إلى الطريقة الحديثة. ولهذا فإنه من المهم توثيق جميع أسهم الأفلاج في قاعدة بيانات حية قبل حدوث أي تغيرات جذرية كبيرة في نظام الإدارة أو النظام الاجتماعي للأفلاج. وحفاظا على الإرث الثقافي الكبير للأفلاج، علينا أن نسارع بتدوين كل ما يتعلق بهذه الأنظمة من تقنيات وتقاليد وتاريخ محكي قبل فقد الذاكرات البشرية التي تحملها.


* شكرا للمترجم عيسى الشيباني على مساهمته في إعداد هذا المقال.

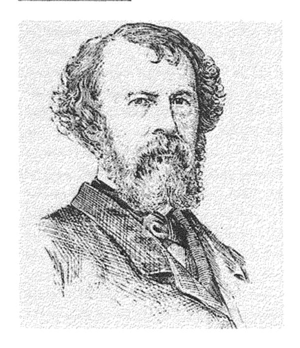

## المراجع


* بدر بن سالم العبري، غير مؤرخ. البيان في بعض أفلاج عمان.
* ريمي بوشارا، ٢٠٠٣. دهاليز صرف المياه و القناة الإيرانية في العصر الحديدي، بحوث المؤتمر الدولي لآثار الإمارات العربية المتحدة.
* عبدالله بن حميد السالمي، ١٩٩٧. تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان، مكتبة الإستقامة. الجزء الأول ص ٤٦-٤٧.
* لسان العرب، ١٩٩٧. الطبعة السادسة، دار صدر، بيروت، ص ٣٤٦.
* محفوظ السليمي و نبيل عبدالفتاح، ١٩٩٧. تنظيم و إدارة الأفلاج في عمان: دراسة تحليلية، معهد الإدارة العامة، عمان.
* محمد بن ناصر الحجري، ١٩٩٨. نظام الأفلاج في عمان و دوره في التنمية.
* المعجم الوسيط، ١٩٩٠. الطبعة الثانية، دار الأمواج، بيروت، ص٢٥٠ وص ٦٩٩.
* وزارة البلديات الإقليمية و البيئة و موارد المياه، ٢٠٠١. التقرير الموجز لمشروع حصر الأفلاج. سلطنة عمان.
* وليد التكريتي، ٢٠٠٢. الافلاج في دولة الإمارات العربية المتحدة: دراسة أثرية في أنظمة الري القديمة.

Al-Ghafri, Abdullah; Norman, W. Ray; Inoue, Takashi and Nagasawa, Tetuaki, 2000. Traditional Irrigation Scheduling in Aflaj Irrigation Systems of Oman, Case Study of Falaj Al-Hageer, Northern Oman. In the proceeding of The First International Symposium on Qanat, Volume VI (English Papers), Yazd, Iran, May 8-11, pp. 37-42.

* Al-Ghafri, Abdullah; Inoue, Takashi and Nagasawa, Tetuaki, 2003. Irrigation Scheduling of Aflaj of Oman: Methods and its Modernization in UNU Desertification Series No. 5; Edited by: Zafar Adeel, Sustainable Management of Marginal dry Lands, pp. 147-166.
* Al-Ghafri, Abdullah, 2004. Water Distribution Management in Aflaj Irrigation Systems of Oman, Doctor Dissertation, Hokkaido University, Japan.
* Al-Hatmi, H.K. and Al-Amri, S.S., 2000. Aflaj Maintenance in the Sultanate of Oman, In the proceeding of The First International Symposium on Qanat, Volume VI (English Papers), Yazd, Iran, May 8-11, pp. 37-42. pp. 154-161.
* Bonnefont, P.G and Ali-Al-Harthy, S. 1977. Architecture and Social History at Mudharib. J. of Oman Studies, pp. 107-135.
* Lightfoot, Dale R., 2000. The Origin and Diffusion of Qanats in Arabia: New Evidence from the northern and southern Peninsula, The Geographical Journal, Vol. No3, September 2000, pp 215-226. ,١٦٦
* Wilkinson, J.C., 1977. Water and Tribal Settlement in Southeast Arabia: a Study of the Aflaj of Oman, Oxford, Clarendon Press.
* Wilkinson, T.J., 1977. Sohar Ancient Field Projects, Interim Report No.3, The Journal of Oman Studies, Vol.3, Part1, Ministry of Heritage and Culture, Sultanate of Oman, pp. 13-17.





# الشاعر الأمريكي ناثانيل باركر ويليس

# تلميذ الفلكي ثابت بن قرة

ترجمة: عبدالله الحراصي*

## الشاعـــــر

ولد ناثانيل باركر ويليس في بورتلاند في مين بالولايات المتحدة الأمريكية عام ١٨٠٦، وقد كان كل من أبيه وجده صحفيين ومحررين في صحف تصدر في بوسطن. درس الشاعر في إحدى أشهر مدارس بوسطن هي مدرسة بوسطن اللاتينية، ثم قضى شطراً من حياته في أندوفر تحضيراً للدراسة الجامعية. كتب في سنوات مراهقته الشعر، وأثناء دراسته في جامعة ييل نشرت بعض قصائده في دورية «بوسطن ريكوردر» التي أنشأها أبوه، ونشرت هذه القصائد في مجموعة شعرية عند تخرجه من جامعة ييل عام ١٨٢٨.

عقب تخرجه عاد ويليس إلى بوسطن حيث ساعدته علاقات عائلته في بواكير محاولاته الأدبية، فعمل محرراً لدى أحد أشهر الكتاب والناشرين الأمريكيين آنذاك وهو صمويل ج. غودريتش، وتمكن في عام ١٨٢٩ من نشر دوريته «ذي أمريكان مونثلي ماجازين» (المجلة الشهرية الأمريكية)، وهي مجلة استمرت لعامين ونصف تمكن ويليس خلالها من ترسيخ نفسه باعتباره شخصية معتبرة في المجتمع البوسطني المحافظ، فعرف عن ويليس في تلك الفترة اهتمامه الشديد بالأزياء والتأنق، وهو ما جعل هذا المجتمع يطلق عليه اسم «داندي» (الذي يعني بالعربية «الغندور» أو الشخص المتأنق).

* أكاديمي ومترجم من سلطنة عُمان

انتقل ويليس عام ١٨٣١ إلى مدينة نيويورك حيث عمل محرراً مشاركاً في جريدة «نيويورك ميرور»، وكان دوره في الجريدة يتمثل في كتابة مقالات عن رحلات يقوم بها إلى أماكن مختلفة في العالم، وقد أحرز في مهمته نجاحاً كبيراً فبعثته الجريدة إلى انجلترا وغيرها من دول أوروبا لكتابة سلسلة من المقالات حملت عنوان «أمريكي في الخارج». استمرت إقامة ويليس خارج أمريكا ما يربو على خمس سنوات عاد بعدها إلى الولايات المتحدة وبرفقته زوجته الانجليزية ماري ستيس.

بدأ ويليس أثناء إقامته في انجلترا في كتابة بعض القصص القصيرة قام بنشرها عام ١٨٣٦ تحت عنوان «إيماءات المغامرة» وهي قصص سارت أسلوبياً على خطى الروايات الرومانسية من ناحية قلة تطوير الشخصيات وعدم الاهتمام بالواقعية واعتماد القصص على بيئات غريبة. كما قام ويليس أثناء عمله محرراً لعديد من المجلات بنشر مجموعته الثانية من القصص القصيرة تحت عنوان «غرام السفر» عام ١٨٤٠، ثم نشر في عام ١٨٤٥ مجموعته الأخيرة من القصص القصيرة التي حملت عنوان «الحياة مع قلم رصاص حر»، وقد شهد هذا العام وفاة زوجته الانجليزية. وقد حاول ويليس كتابة المسرحيات فاشتهرت مسرحيتان من مسرحياته هما «فيانسا فيسكونتي» و«تورتيسا».

في عام ١٨٤٥ اشترك ويليس مع جورج بوب موريس في تحرير مجلة «هوم جورنال» وهي مجلة كانت تنشر آخر الكتابات الأدبية من شعر وقصص قصيرة إضافة إلى كتابات ويليس نفسه عن المشهد الاجتماعي، وقد قضى ويليس وموريس بقية عمرهما في تحرير هذه المجلة كما اشتركا في مشاريع أخرى من بينها أنطولوجيا أدبية هي «نثر وشعر أوروبا وأمريكا» التي نشرت عام ١٨٥٧. في عام ١٨٥٣ تقاعد ويليس من عمله وعاد إلى بيته الريفي على نهر هدسون وهناك استمر في الكتابة للصحف والمجلات، وكان اهتمامه يتركز آنذاك على تعريف القراء بالشباب الواعدين في الكتابات القصصية والروائية. وقد توفي هذا الشاعر في يوم عيد ميلاده الحادي والستين في عام ١٨٦٧.

بلغت شهرة ويليس مبلغاً عظيماً في حياته فقد كان يظهر في كثير من الجرائد والمجلات، وقد انتقد من قبل الكثيرين لكونه يراعي الذوق العام في اختيار مواضيعه، ولمحافظته الشديدة في أسلوبه، إلا أن كتاباته، على الرغم من كل سهام النقد، ساعدت في ذيوع أدب الرحلات والقصص القصيرة في الولايات المتحدة الأمريكية، كما أنها شرعت الأبواب أمام كثير من المواهب القصصية الشابة.

## صريع النجمة

الجزيرة العربية ليلاً: منذ ساعة
أفَلَت «ديان»[1] الشاحبة من السماء،
طارحة حزامها على البحر،
والنجوم العَلِيَّة، إذ أزفت نوبة حراستها،
تقف متيقظة وحيدة، أما الأرض المتنفسة،
الغارقة في نومها والراقدة في نداها الفضي،
فلا ظل يتحرك على صدرها،
فيما يتضوع العبير الحبيس ويغادر زهوره صوب الأحلام،
مرتعشاً في أجنحته الخفية التي لا عدّ لها،
ويتسلل مع النسيم العليل.
هو ذا برج ثابت بن قرة الشامخ تدثره الظلمة،
في أشد دروب مكة وحشة.
وحينما يدلهم الليل يشعل قنديله
بثبات كأنه «الدب الأصغر»،
ومن نافذته ينصب أنابيبه النحاسية.
كانت بغيته دائماً النجمة الوسطى
في تلك الغيمة السديمية الخافتة،
التي تعلو الآن فوق جبل عرفات. لم يكن ظلام السماء
أكثر حلكة من هذه الليلة قط،
وفي قلب أعماقها تومض النجوم الملونة كأنها الألئ[2]،
فـ«قلب العقرب» المتلون[3]،
يتوهج ثم يخفت في القوس الجنوبي
ونجمة «النسر الواقع» اللازوردية
تتقد، كعين امرأة، في تَلألُؤ أزرق خافت،
و بعيداً فوق الصحراء يومض نجم القطب الساطع،
أبيضَ كدلاة جليدية مومضة، وها هنا،
يتدلى المريخ ببريقه الداكن
كأنه قنديل معلق فوق بحر العرب، أما أجملها طُرّاً
فهي «الشعرى اليمانية» الوديعة[4] بلونها البنفسجي الندي،
كأنها زهرة على نهد حواء،

وفي سمت الرأس تتدلى «الثريا» الفاتنة[5]
(يا حسرتا! حتى النجوم قد تشق طريقها مغادرة السماء،
دون أن نفتقدها)، وكوكبة «الثريا» المترافقة معاً،
تتجلى هناك، رغم أن أبهى الأخوات قد أفُلَت.
وبعيداً إلى الجنوب
تقف كوكبة السنونو[6] قليلة الرفاق،
والفيستاء، بيضاء الحواجب، تشع في دربها،
وحيدة مطمئنة وبعرض السماء.
تحتشد الليلة حتى تكاد أن تنطق
كأنها ملائكة طاهرة تلقي على نبي وحياً.

جثا ابن قرة امام تلسكوبه[7]،
محدقاً، بخشوع وصمت، في النجوم
خصلات شعره الأشيب، التي شقت طريقها من تحت طيات عمامته،
تتلاعب بها نسائم الهواء على خده،
أما لحيته المهيبة فتنحدر فضفاضة
ببياضها السحري على صدره،
وقد تورم جلده الأسود عند أشرطة حذائه،
الذي شدته وقفته المؤلمة وميلان جسمه.
وأصابعه الذاوية على ركبته،
والأهداب الرقيقة فوق عينه المحلقة،
تلتصق جامدةً بعدساته،
وقد تصلبت عيناه من شدة النظر للأعلى. وساعة إثر أخرى،
إلى أن تذوب النجوم في حضن النهار،
يجثو الفلكي العجوز بلا حراك،
وقد أنسته النجوم المذهلة آلامه.
وساعة إثر أخرى، وبذات التأمل الصبور،
استغرق تلميذه الشاحب الوجه في حروف
مخطوطة كلدانية، وإذ أرهقه التحديق،
وضع العربي أسود العينين
رأسه على النافذة، ونظر هنيهة إلى السماء،

حتى رطب جفني عينيه الندى
وحُسنُ تلك الليلة المتدثرة بالصمت،
ثم عاد إلى شغله الشاغل،
بجَلَدٍ وصَبرٍ.

وميض الزهرة المتألق
يخترق سعف نخلة شامخة،
على حافة جبل عرفات،
وما أن وقعت عليها عينا التلميذ المنتشي حتى هبَّ،
وعلى عجل ولهفة أغلق السِّفرَ،
وإذ علت النجمة البهية،
وشقت طريقها إلى السماء العليا،
حدق فيها، حابساً أنفاسه، وقال: ...

«يا نجمة الشعاع الفضي!
ساطعة أنتِ مثل الله، وعند ميقاتك كأنك عبد،
أي روح توجهك في صراطك المستقيم
وهبك ناموس الأزل ؟
أي روح، تمتطي سهام نورك،
تلك التي تجوب السماوات والأرض هذه الليلة؟

«نعلم متى سترتفعين
فوق الجبل – ونعلم تغيرك، وموضعك، وميقاتك–
كله مُسَطَّرٌ في هذه الأسجوعة الصوفية الكلدانية،
وهو علم نفيس لا يقدر بثمن!
لقد عرفت عنك الكثير في عباءتي البدوية،
حين كنت أطوي الفيافي فوق صهوة جوادي الطائر!

«كم ذرعت رمال الصحراء وحيداً
بين الخيام طوال الليل
في انتظارك أيتها المتألقة!
بأي جلال انبجس حسنك المتقد في السماء
على عيني الظامئتين،
في فترات المراقبة الأخيرة!

«رباه! ان روحي لتطير

الى جلالكِ - تسمو عُلُوّاً في شعاعكِ-
تخفقين، وأنت تسبحين في فلكك،
وكأن جبروتك،
تلك الروح المستغلقة التي ليس إليها من سبيل،
قد نصّبَ شِرْعَته المشعةَ حاكمةً على عقلي!

«من بين كل نجوم السماء
أشعر بك في قلبي! وغدا عشقك جنوناً،
وأفناني لهيبهُ.
أجل، حتى في الصحراء،
حين يعدو حصاني «عبرة» الداكن العينين على جانبي-
فأنت من سلب لبي، لا حصاني، ولا المجد الأثيل!

«لم يعد لعبرة وجود!
«طائر الصحراء» أمسى في مربط شخص غريب،
وقبيلتي وخيمتي: لقد ضحيت بهم جميعاً
من أجل علم يفني القلب!
أجل، إن طعم الحكمة يظل هو الأحلى في الوجود.
كنت الطالع عند ميلادي، أيها النجمة البهية!

«الكلدانيون يقولون انني لَكِ
وفي هذا اللحظة، عليَّ أن أنفلت،
وأستحيل روحاً على أجنحة من النور مثلك.
إنني أشعر الآن بأنك لي!
رباه! أما آن لهذه الأصفاد الثقيلة ان تبلى
وتعتقني لأقتفي شعاعك الفضي!»

[...] قام بن قرة
وصوب، صامتاً، بصره شرقاً.
كان الفجر ينسل بقدميه الرماديتين
خلسة إلى السماء، وسرعان ما خبت النجوم،
وأفلت، ولم تبق إلا الزهرة وحيدة،
خافتةَ، كأنها وهج ماس مذاب
وقد اشتعل في السماء. غدا الصبح أعذب،
وقد طلى الذهب حواف السحب العَليّة،
وسعف النخيل يهسهس مع نسائم الصباح.
وانتشر نور الصباح طرياً في التلال،
وما زالت النجمة هناك متجلية،
وما زال البدوي الصغير، بعين محملقة،
يحتسي في روحه نورها الراحل.
ها قد توارت، ذابت،
وبزغت الحافة المتقدة في الشمس الجلية،
وضغط التلميذ العاشق، بألم، على عينيه
بأصابعه القاتمة وبأطراف واهنة،
كأنها أطراف طفل هدَّهُ المرض، وسقط على أريكته،
ونام. [...]

II

[...] انها نوبة المراقبة الصباحية مرة أخرى:
كانت السحب تنساق سريعة في الأعالي،
تخترقها النجوم المتلألئة باهتة سريعة
وفيما حفت الريح المتقطعة باكية حزينة
اهتز مصراعا النافذة، وعلى السقف المائل
انهمرت قطرات مطر كبيرة متباعدة،
ثم هبط السكون مرة أخرى. جلس ابن قرة
بقرب القنديل الخافت، فيما رقد تلميذه عند قدميه،
ممعناً فكره في الحكمة الكلدانية.
استلقى الصبي العربي على حصير من القش،
مغمغماً بسرعة في نومه المضطرب،
محركاً، بتشنج، أصابعه الداكنة في راحتي يديه.
وشفتاه الشاحبتان كانتا واهنتين،
وفيما تحركت شفتاه، برزت أعماق فمه من بين أسنانه،
تلك الأسنان البيضاء كعظام المقابر.
وفيما كان جفناه ملتصقين بعينيه الغائصتين،
كأنما يضغطان على صورة مرعبة في مقلتين محتقنتين بالدم،
سرت رعشة، لوهلة، على جفنيه،
ثم استرخيا، نصف مفتوحين، في رقدة أهدأ.
حدق ابن قرة في الرمال التي نزلت

من الساعة الفائتة. نزلت آخر حبات الرمل الأبيض
وبيد مرتعشة أكل الدهر عليها وشرب
قلب الفلكي العجوز الساعة الرملية.
وفيما استمرت المراقبة الصامتة،
ومع تناقص لحظات الساعة الثمينة،
نظر إليها بشفة مضطربة
ثم قلب نظره إلى السماء
صاباً جام لعناته القانطة على السحب.

**«انه أوانها»**

غمغم التلميذ المحتضر، ثم أزاح
الشعر الكث من أمام عينيه السوداوين
ثم استند على ثنايا ثوب ابن قرة
وغالب نفسه ليقوم على قدميه، ثم جثم
على إفريز النافذة، وحدق، بثبات جأش،
الى الشرق:

«ثمة سحابة تغطيها
انها تجلس هذه اللحظة على حافة الجبل،
وهذا الخمار المظلم يواري بهاءها الآن،
إلا أنها تسبح بجلال
صوب السماوات. رباه، كم بودي لو أطير
في سحابة روحي، وأمضي!

«ها قد أخذت السحابة تنفسح!
آه، تباعدي أيتها السحب، إنها النجمة، إنها السماء!
المسيني أيتها الأم الخالدة، وسأطير!
انفسح، أيها الصدع بين السحب!
انفسح، فهذا المجد لابد أن يجد متسعاً لنوره!
انفسح، فالنجمة-الطفلة تؤوب على أجنحة النورَ إلى موطنها!

«حدثنني! أيتها الأخوات الساطعات!
انتن يا من تسبحن في هذه الأنوار الحية!
انتن يا من تزرنني في أحلامي النجمية!
انت يا من تطرن على أجنحة أمنا المنيرة
بأفكارها التي نقشت من الألق»

«أخبرنني، أي جبروت لديكن؟
إلى أي سمو تصلن بأجنحتكن؟
ما الذي تعرفنه من عجائب الكون الهائلة،
التي أفنى كي أراها؟
هل أنتن سريعات كلمح الخواطر؟ هل تطرن مثلها بعيداً،
بسرعة الخواطر، من نجمة إلى نجمة؟

«اين ذهبت الثريا؟»
أين وجدت النجوم المفقودة [8] نوراً ووطناً؟
من الذي يأمر نجمة «الاعجوبة»[9] ان تأتي وتذهب؟
من الذي علّقَ نجمة القطب وحيدة؟
ولماذا تمضي النجوم الرائعة خلال الهواء
في جحافل منيرة، كأنها أخوات متعانقات؟

«هل لحظت هذا يا ابن قرة؟
النجمة! النجمة؟ رباه! لقد أخفتها السحب ثانية!
لقد مضت وأنا حي! كلا، هل سيزداد خفقان فؤادي؟
انظر أيها المعلم! لقد حلت ظلمة مدلهمة!
لقد حلت الظلمة الحالكة! إن مقلتي عيني تضيقان!
هيا اخترقي السحب ثانية! يا أمي النجمة!

«سأضطجع ولكن لن أنام!
إن المطر يطلق العبير من الصمغ
وتأتي الليلة رياح الطيب عليلة كما لم تأتِ من قبل!
إنني دائما أغدو طفلاً
حينما تكون هي قبالة جبهتي! أواه يا «عبرة» العزيز!
كم أود لو كنت أجوب فيافي الصحراء فوق صهوتك!

«يا حصاني، أيها الجواد الرائع!
يخيل إلي أن روحي سترتقي في إثره
بمزيد من السرعة، كم أود لو أموت على صهوتك!
كيف لسرعتك المجيدة
أن تثير نبضي وتسرعه! يا الله! - ها قد هاج فؤادي!

آه، لو أعود طفلا في صحرائي ثانية!

«كلا، كلا، لقد نسيت
أمي! أمي النجمة! آه، نفسي يتقطع،
أريد هواءً، مزيداً من الهواء، انه ر انه الموت يا ابن قرة!
المسني! إنني لا اشعر بك!
إنني أموت! وداعاً، أيها المعلم العظيم! الأرض تضيق،
أريد فسحة
«عبرة»، كم عشقتك! وأنت أيتها النجمة، أيتها النجمة
المنيرة! إنني ... قادم!

ما أكثر ما نتحدث عبثاً عن قلب الإنسان!
ما أسوأ وأتفه العظة
التي تُعلِّمنا أن ثمار جنات عدن
لا يمكن قطفها بحرية من «شجرة الخير والشر».
إن الحكمة تظل وحيدة
في السماء في أعلى عليين، إنها نور الحكمة، آلهتها!
وفي قلب الإنسان تسمو،
برغم أن العيون المتذللة طالما نسيتها،
ولا ترى إلا أوثان هذه الدنيا.
أما البصيرة الصافية فتراها للأبد.
وفي شبابنا نأتي مملوئين بجذلها القدسي،
ونركع، نعبد الله من خلال نيران مذبحها العذبة،
حينها تكون الحكمة هي «الخير». لطالما جئنا
ويزداد مجد الفؤاد المنتشي،
وسرعان ما ننظر بحرية طليقة إلى العذراء
الجالسة على العرش في البهاء السماوي. هناك تجلس
مرتدية ثوب فتنتها الملائكية البديعة
تأمر وتغفر، ونحن نحدق
حتى تجيش فينا الرغبة، وأيدينا
ممسكة بأرديتها، فتهلكنا نار تهوي علينا من السماء،
ولكن، آه، إن نغمات الحكمة الهادئة
لتتنفس الموسيقى من شفتيها! إن إطراء البشر
عذب، حتى يشينه الحسد، ولمعان الذهب
يزعزع خفقان الفؤاد،
وعشق النساء، لو كان في قنديل متسول،
لأضاء، وربما أنا لنا سبيلنا في دروب العالم،
غير إن للحكمة لساناً إغواؤه أعظم وأشد.
ستهبط الحكمة وستقودك إلى النجوم
وستفتنك بألغازها، حتى يغدو الذهب
خبثاً منسياً، وتصبح السلطة والشهرة
متعة ساعة، وعشق النساء
واهياً كنفخة الهواء التي تبعثره.
أما من عقد روحه بالمعرفة فإنه قد سرق مفتاح الجنان،
ولكن ما أمرها من خديعة: أن تتدلى الثمرة
في متناول يد المرء، وحينما يستبد به الظمأ
ويدفعه إلى الجنون ويحاول أن يتذوق طعمها،
فإنها تحرق شفتيه وتحيلهما رماداً!

**هـوامش**

(١) Dian (ديان) او Diana (ديانا) هي الإلهة–القمر عند الرومان، وتعادل أرتميس Artemis الاغريقية، وتستخدم الكلمة في الشعر للإشارة إلى القمر حينما يشخص باعتباره إلهة. [المترجم]

(٢) تبدو النجوم حتى للعين المجردة متباينة الألوان على نحو جلي، إلا انه حينما يراها الإنسان عبر قطعة زجاج منشورية فإن الألوان تتضح ويمكن تقسيمها الى الأحمر والأصفر والأبيض اللامع والأبيض الخافت وألوان متداخلة. ويصدق هذا كذلك على الكواكب التي تصدر شعاعها بعكسها للضوء، ولا ريب أن اختلاف الألوان يعتقد أن مرده اختلاف قواها في تلقي وعكس أشعة الشمس. إن تكوين النجوم الأصلي والقوى المشتتة في أغلفتها الجوية المختلفة يمكن أن يعد سبباً لهذه الظاهرة.» [المؤلف]

(٣) لهذه النجمة سمة تميزها عن سواها من النجوم وهي التغير الجميل والسريع في ألوان ضوئها، حيث يحدث تناوب في ألوان ضوئها من اللون القرمزي المحمر الكثيف الى اللون الأبيض الساطع [المؤلف]

(٤) تشع الشعرى اليمانية حينما ترى عبر قطعة زجاج منشورية حزمة كبيرة من الأشعة الجميلة البديعة. [المؤلف]

(٥) تقع «الثريا» في موقع عمودي في الجزيرة العربية. [المؤلف]

(٦) كوكبة عربية تعد بديلاً عن كوكبة Piscis Australis، لأن طائر السنونو يصل إلى شبه الجزيرة العربية في وقت الارتفاع الشمسي لبرج الحوت. [المؤلف]

(٧) الكاتب على وعي بأن التلسكوب لم يتم اختراعه الا بعد قرن او قرنين بعد زمن ثابت بن قرة. [المؤلف]

(٨) يكثر الحديث عن «النجوم المفقودة» في كتب الفلك القديمة، فيذكر هيبارقوس Hipparchus نجمة ظهرت ثم سرعان ما اختفت، وفي مطلع القرن السادس عشر اكتشف كبلر Kepler نجما جديداً قرب القدم الأيمن للمجموعة النجمية Serpentarius، وهو نجم «في غاية السطوع والتألق على نحو يفوق كل ما رآه من قبل». ولاحظ «أن لونه يتغير في كل لحظة إلى لون من ألوان قوس قزح، إلا حينما يكون قرب الأفق، حينما يكون أبيض اللون في الأغلب.» ثم اختفى في العام الذي تلاه، ولم يراه أحد بعد ذلك.

(٩) نجم مدهش في رقبة الحوت، اكتشفه فابريقيوس Fabricius في القرن الخامس عشر. وقد يظهر ويختفي سبع مرات خلال ست سنوات، ويستمر في لمعان وبريق عظيمين لمدة خمسة عشر يوماً معاً.

• ***ملاحظة: اعتمد المترجم في المعلومات أعلاه حول الشاعر على سيرته الذاتية المنشورة في موقع ليون تشادويك على شبكة الانترنت www.lion.chadwyck.co.uk.***






# رامبو: الشعر العربي والحداثة

عيسى مخلوف*

«ينبغي أن نكون حديثين قطعا».

رامبو

لا يمكن البحث عن أثر لرامبو في الشعر العربي، بصورة مباشرة، من خلال نتاج الشعراء، بل من خلال الوهج الذي تركته تجربته الشعرية على الشعر بشكل عام، في العالم أجمع، ذلك أنّ رامبو بالإضافة إلى أنه أشاع مناخاً ورسم فضاء، غيَّر من طبيعة العلاقة مع القصيدة حين أراد أن يغيّر، من خلالها، الحياة والعالم. صار في الإمكان معه، كما مع بودلير ولوتريامون ومالارميه، الكلام على شعر حديث انطلاقاً من رؤية حديثة، ومن نسق معرفي شامل. لذلك لا يمكن البحث في علاقة الشعر العربي الجديد برامبو إلاّ من زاوية ارتباط هذا الشعر بالحداثة، وخصوصاً أنّ الكتابة الشعرية الفرنسية وفي طليعتها كتابة رامبو، تشكل بالنسبة إلى الشعراء العرب الجدد، إحدى المرجعيات الحداثية الأولى.

**الصوفية الإسلامية لا يمكن أن تعزل عن فكر ديني يرقى إلى القرون الوسطى، فيما رؤية رامبو الشعريّة مفتوحة على الأسئلة والتغيُّر وتتزامن مع مرحلة فاصلة في تاريخ التقدّم العلمي والثورة الصناعيّة، وفي تاريخ الفكر أيضاً.**

* شاعر ومترجم من لبنان يقيم في باريس

**(نشير إلى أنّ تجربة رامبو وصلت إلى الشعراء العرب إما من خلال لغتها الأصلية، وإما عبر بعض الترجمات. من الذين ترجموا أشعار رامبو أو مختارات منها نذكر: رمسيس يونان، خليل الخوري، شوقي أبي شقرا ومحسن بن حميدة. أما الترجمة الوحيدة الكاملة فتحمل توقيع كاظم جهاد. وكان شربل داغر نقل إلى العربية جزءاً من رسائل رامبو).**

من جهة الحداثة، إذاً، يأتي الشعر العربي إلى رامبو، ويأتي إليه مأخوذاً بسطوع جماليته وبقوّة الرفض الذي يختزنه، لكنه في الوقت نفسه يأتي خائفاً ومتردّداً. فبينما تظهر أطروحات الحداثة في العالم العربي أحادية الجانب، وحيدة ومكشوفة، متمرّدة وما حولها ثابت وساكن، تأتي الحداثة الشعرية الغربية ضمن تغيّر كبير طاول جميع الأصعدة الفكرية والعلمية والتقنية والاجتماعية والاقتصادية. التواصل الذي قام بين الفكر والفلسفة والعلم من جهة، والنقد الأدبي من جهة ثانية، لعب دوراً مهماً في ترسيخ مفاهيم الحداثة. هذا ما يلاحظه أوكتافيو باث الذي يعتبر أنّ كولردج ما كان ليكتب انطباعاته حول المخيّلة الشعرية لولا كانط. وما كان ثمة نقد جديد في العصر الحديث لولا سوسور وجاكوبسون. ألم يكن الشعراء أنفسهم، من بودلير إلى إليوت، نقّاداً يستندون إلى ثقافة موسوعية شاملة، وكان يستحيل الفصل عند بعضهم بين التفكير والإبداع، بين الشعريّة والشعر؟

يقول باث في معرض تحليله الواقع الثقافي في أمريكا اللاتينية الذي يشبه، في بعض جوانبه، واقعنا العربي وواقع مجتمعات العالم الثالث بعامّة: «إنّ ما ينقصنا فعلاً هو معادل للأنسيكلوبيديا وللفلسفة النقدية. لم يكن عندنا قرن ثامن عشر» «(زهرة كاسر الحجر)». من خلال هذا الموقف، يريد الشاعر والكاتب المكسيكي القول إنّ قارّته لم تدخل بعدُ مرحلةَ الفكر النقدي. وهذا الفكر هو الذي يرسم الحدود الفاصلة بين قديم وحديث، بين نتاجات إبداعية تحمل في ذاتها إضافات إلى ما سبقها، ونتاجات تراكمية لا معنى لها على الإطلاق. في غياب هذا الفكر لا ينقطع التواصل مع الحاضر والآتي فقط، وإنما أيضاً مع الماضي، فيصير الماضي، في هذه الحالة، كتلة مقدّسة، ملجأً للانغلاق والتقوقع بدلاً من أن يكون منطلقاً لاستشراف المستقبل. في هذا المعنى يعيش أصحاب تلك النتاجات انقطاعاً معرفياً متعدّد الأوجه، مع ثقافتهم ومع الثقافات الأخرى على السواء.

هناك مسألة أخرى شديدة الأهمية عرفتها المجتمعات الغربية ولعبت دوراً مهماً في رسم معالم ثقافتها الحديثة، ألا وهي مسألة فصل الدين عن الدولة والدخول في مجتمع مدني. ولا يعرف معنى هذا الفصل إلاّ من ذاق تحكّم العقلية الدينية في كلّ شاردة وواردة (من المهد إلى اللحد، ومن السلف إلى الخلف) وتقديمها إجابات جاهزة عن كلّ الأسئلة الممكنة وذلك بهدف احتلالها عقل الإنسان وإلغاء دوره بالكامل، فلا يعود ثمة حاجة إلى التفكير طالما أنّ كلّ شيء مفكّر فيه سلفاً، من البداية إلى النهاية، إلى الأبد. إنّ ابتكار المجتمع المدني يوازي في أهميته اكتشاف الحوار مع بعض فلاسفة اليونان القدامى، حوالي القرن الخامس قبل الميلاد. الحوار بمعنى الجسارة على الشكّ والتردّد والتوافق والاختلاف، مقابل اليقين الديني المطلق والمحرّمات والدوغماتيّة الإيديولوجيّة والطغيان الدموي...

**علاقة رامبو مع المتصوفة تصل إلى نقطة يفترق عندها الاثنان ويتجه كلّ منهما في اتجاه مختلف إنّها النقطة التي تعكس التباين بين الدين والدنيا**

من هذه الزاوية بالذات، يكتسي الكلام على الحداثة في العالم العربي طابعاً خاصاً، كما تتحدّد معالم التباس طرح موضوع الحداثة في مجتمعات قائمة على بنى تقليدية في جميع المرافق والمجالات. لقد حاول الشعر العربي الجديد أن يحاور الحداثة التي انطلقت في الغرب، لكن المشاركة في هذا الحوار اقتصرت على عدد من الشعراء الذين يملكون أدوات معرفيّة ويتمتعون بوعي نقدي، ولم تتحوّل، بل ما كانت تستطيع وحدها أن تتحوّل، إلى تيار ينهض بمشروع ثقافي شامل. من هنا فإنّ القصيدة العربية الجديدة لم تصطدم فقط بـ «جدار اللغة» كما عبّر يوسف الخال، وإنّما أيضاً بمفهوم الحداثة نفسه، ذلك أنّ حداثة الشاعر العربي فرديّة ومعزولة، بينما حداثة رامبو جاءت، كما أشرنا، مواكِبة لتحوّلات كبيرة كانت تشهدها

المجتمعات الأوروبية، ومن ضمنها المجتمع الفرنسي، في القرن التاسع عشر.

تنبع حداثة رامبو أيضاً من رؤية نقدية تنفتح على باقي الحضارات والثقافات وتستلهم منها. وهنا تكمن أهمية مشروعه الحداثي. هذا المشروع طالعنا بأشكال مختلفة في القرن العشرين لا سيّما في مجال الفنون التشكيلية مع مبدعين كبار من أمثال هنري ماتيس وبول كلي وبابلو بيكاسو وألبرتو جياكوميتي وبرنكوزي وهنري مور... وهكذا فإنّ عبارة «ينبغي أن نكون حديثين قطعاً» ليست شعاراً نافلاً، وإنما هي دعوة إلى فعل وجود، وتنطلق من حاجة عميقة إلى التغيير الذي بدونه تستحيل معانقة الحرية. تغيير اللغة، لغة الحواسّ ولغة العقل في آن واحد. استبدالها بلغة جديدة يستطيع الشاعر من خلالها القول، كما في العبارة التي يختتم بها قصيدته «خيمياء الكلمة» («فصل في الجحيم»): «أعرف اليوم أن أحيّي الجمال». ألا يهجس بهذه اللغة في «فصل في الجحيم» أيضاً، وبابتكار «أزهار جديدة، كواكب جديدة، أجساد جديدة»... وبتغيير الحبّ نفسه و«إعادة ابتكاره»، قبل أن يتكشّف له خطأ ظنّه أنّه صاحب «قدرات خارقة» ستتيح له «امتلاك الحقيقة في نفس وجسد».

لقد أحدث رامبو قطيعة كاملة مع الشعر التقليدي بدفعه المشروع الشعري في مدارات جديدة، وبدعوته إلى بلوغ الذات العميقة وسبر الإيقاع العميق للحياة نفسها والاتحاد مع الكون. كان مسكوناً بهاجس تحرير الحواسّ والطاقات، يؤمن بـ «خصوبة الفكر» إيمانه بالبصيرة والحدس. هو الذي تعوّد أن «يفني حياته بالكامل، كلّ يوم»، يتمتم بـ «لانهائيّة الرياضيّات»، ويحلم بمستقبل غامض قد يكون الإنسان فيه «أقلّ توحّشا».

إلى جانب الظرفية الزمنية والتاريخية، ثمة قوّة حيّة غامضة تكتنف المسيرة الرامبوية، وهي قوّة شبيهة بتلك التي تطالعنا في أعمال موزارت وباخ، وفي رسوم المغاور وفي الأخصّ مغارة لاسكو التي تجسّد تحفة فنّية من العصر الحجري وترقى إلى حوالي سبع عشرة ألف سنة. قوّة بهيميّة، غريزيّة وبدائيّة، في المقام الأول. تربط الزمني باللازمني، بالماورائي. البصيرة بالاستبصار.

Le Mal

Tandis que les crachats rouges de la mitraille
Sifflent tout le jour par l'infini du ciel bleu ;
Qu'écarlates ou verts, près du Roi qui les raille,
Croulent les bataillons en masse dans le feu ;

Tandis qu'une folie épouvantable broie
Et fait de cent milliers d'hommes un tas fumant ;
– Pauvres morts ! dans l'été, dans l'herbe, dans ta joie,
Nature ! ô toi qui fis ces hommes saintement !... –

Il est un Dieu, qui rit aux nappes damassées
Des autels, à l'encens, aux grands calices d'or ;
Qui dans le bercement des hosannah s'endort,

Et se réveille, quand des mères, ramassées
Dans l'angoisse, et pleurant sous leur vieux bonnet noir,
Lui donnent un gros sou lié dans leur mouchoir !

Arthur Rimbaud

قصيدة «أحرف صوتية» بخط رامبو

إنها إعلان عن ولادة دائمة، أي عن نقض لما يمكن أن يستتبّ ويصبح اقتناعاً مبرماً وثابتاً، أو كما يعبّر نيتشه: «كلّ يقين سجن».

يقول رامبو في الفقرة التي يستهلّ بها «فصل في الجحيم»: تسلّحتُ ضدّ العدالة./ تواريتُ. أيتها الساحرات، أيها البؤس، أيها الحقد. إليكِ أنتِ عُهِدَ بكنزي!/ استطعتُ أن أبدّد في نفسي الرجاءَ الإنسانيّ كلّه. سرّاً انقضضتُ انقضاضَ الوحش الكاسر على كلّ فرح لأخنقه...». هذا الشعر الذي يغوص في أعماق النفس البشرية هو شعر الرفض بامتياز. يتجلّى هذا الرفض في نقد البنى العميقة للمجتمع ولكلّ المؤسسات السياسية والدينية والأخلاقية السائدة. الهدم هنا ليس من أجل الهدم فقط بل من أجل قيامة جديدة. وكما يقول إيف بونفوا في كتابه عن رامبو: «كان شعره، منذ البداية، تمرّداً، مثلما كان حباً خائباً، مثلما هو رغبة في حبّ جديد».

ضمن هذا الإطار، لا يحضر رامبو في الشعر العربي إلاّ في وصفه أفقاً مفتوحاً ومشروعاً للتغيير. يحضر كتجسيد لكتابة أخرى هي النقيض للسائد والمألوف. وإذا كان

أثره في النصّ الشعري العربي لا يطالعنا، كما ذكرنا، بصورة مباشرة، فهو حاضر على المستوى النقدي من خلال الإشارة أحياناً، كما عند أنسي الحاج في تصديره لمجموعته الشعرية الأولى «لن»: «الفنّ إمّا يجاري أو يموت. لقد جارى، والمصابون هم الذين خلقوا عالم الشعر الجديد: حين نقول رامبو نشير إلى عائلة من المرضى. قصيدة النثر بنتُ هذه العائلة». أحياناً أخرى يتجلّى حضوره على المستوى النظري من خلال عدد ضئيل من الدراسات والأبحاث والنصوص النقديّة، ونتوقّف هنا عند عيّنة منها تتمثّل في صوتين اثنين: صلاح ستيتيّة وأدونيس.

حاول ستيتية اقتفاء أثر رامبو في كتابين صدرا بالفرنسيّة عن دار «فاتا مورغانا»، الأول بعنوان «رامبو/ النائم الثامن» (١٩٩٣)، والثاني عنوانه «رامبو العدَني» (نسبة إلى عدَن) (٢٠٠٤)، كما خصّص لرامبو فصلاً من فصول كتابه «التزيين» (دار «جوزيه كورتي»)، باريس ١٩٩٥). في هذا الفصل، كما في الكتابين، لا يعتمد ستيتية على منهج البحث الأكاديمي بقدر ما ينطلق من تأمّلات ذاتيّة ومن أفكار تعتمد بصورة أساسية على حدسه كشاعر. وإذا كان ثمة نقاط مشتركة بين النصوص التي كتبها عن رامبو فهي تنتمي إلى الكتابة التأمليّة الحدسيّة التي تحاول أن تسبر غور المجرّد بمصباح، هو الآخر أحياناً، شديد التجريد.

في كتابه «رامبو/ النائم الثامن»، ينطلق ستيتية من حكاية أهل الكهف التي تتحدّث عن «النيام السبعة» وعن غفلتهم التي استغرقت مئات السنوات داخل مغارة. وهم لم يقظنوا الجانب الليليّ للعالم إلاّ من أجل أن يقظنوا، كما ينبغي وحين تأتي الساعة، الوطنَ الخالد للهواء، بحسب تعبير المؤلّف الذي يحشد منذ البداية، بل منذ العنوان، المرجعيّات التراثية العربية كأدوات تساعده في تقريب رامبو من شموس الشرق وصحاريه. من حكاية أهل الكهف التي ورد ذكرها في القرآن، إلى استهلال الكتاب بعبارة للحلاّج يتحدّث فيها عن الخمر والأسد في عزّ الصيف، ومن جلال الدين الرومي إلى «ألف ليلة وليلة»، يستحضر ستيتيّة أيضاً، كما يفعل في معظم أبحاثه وكتاباته النقدية، سواء تناولت الشعر الفرنسي أو الشعر العربي أو الحديقة في الإسلام، أسماء كتّاب وشعراء من أمثال بودلير، هوغو، كلوديل، فاليري، بروتون، سان جون بيرس ورينه شار... هكذا يخيّل إليه أنّه يجمع في عرَبة واحدة الشرق والغرب عبر بعض أصواتهما الأكثر إشراقاً. وهو إذ يجمع بين هذه الأصوات فلكي يقترب ممّا يسمّيه البعض أيضاً «صوفيّة رامبو». هل رامبو صوفيّ بالفعل؟ وما علاقته بالصوفيّة الإسلاميّة؟ يتساءل لكنّه سرعان ما يجيب أنّ رامبو الذي وضع على صدره في اليمن طلسماناً كُتبَ عليه «عبده رامبو»، مضى مع سرّه، ذلك أنّ الشاعر الفرنسي هو، بحسب تعبير ستيتيّة، «الماديّ الأكثر روحانيّة بين الشعراء، والروحاني الأكثر تجسُّداً بين البشر».

**إنّ القصيدة العربية الجديدة لم تصطدم فقط بـ «جدار اللغة» كما عبّر يوسف الخال، وإنّما أيضاً بمفهوم الحداثة نفسه، ذلك أنّ حداثة الشاعر العربي فرديّة ومعزولة، بينما حداثة رامبو جاءت، مواكبة لتحوّلات كبيرة كانت تشهدها المجتمعات الأوروبية.**

يتلفظ ستيتيّة بكلمة صوفيّة لكنه يتريّث في استعمالها. يتحدث عن صوفية رامبو مثلما يتحدث عن علاقته بمدينة باريس وبالكومونة. يقول عن «الإشراقات» إنها صيغة أخرى لهندسة العالم، كيف لا وصانعها موسيقيّ الروح. هو الرامي الذي يرمي في الظلام، يستعمل الكلمة الوحيدة التي لا يمكن أن يستعاض عنها بكلمة أخرى لملامسة المجهول، لقول ما يتعذّر قوله.

لا يزعم ستيتيّة أنّ رامبو صوفيّ حتى في «الحالة المتوحشة» التي أشار إليها كلوديل، لأنه يعتقد أنّ ثمة تقاطعاً مع تجارب أخرى متقاربة، غير مرئيّة في الغالب. ثمة لقاء بين البحث الروحاني والبحث الصوفي، بين مشروع رامبو الشعري والصوفية المشرقية وصوفية الشرق الأقصى، بدون أن يكون تابعاً لهما بالضرورة أو متماهياً معهما. هذا اللقاء يمكن أن يكون عابراً للأمكنة واللغات والثقافات المختلفة، أي أنّه يستقيم، ولِمَ لا، بين شاعر فرنسي من القرن التاسع عشر وشاعر (أو خطّاط أو فنّان) صيني أو ياباني من القرن العاشر، بين الشعر الصوفي وشعر الزن، الصوفية التاويّة والرومنطيقية الألمانية. إنّه المسعى إلى الانسحاب من

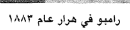
العالم المنظور إلى الباطن تماماً كنيام أفسس السبعة الذين هربوا من الاضطهاد ولجأوا مع كلبهم إلى مغارة فوجدوا أنفسهم داخل نوم غريب سرّي لم يستيقظوا منه إلاّ بعد انقضاء قرون، لبرهة من الزمن، «شهادةً على القيامة».

في السياق نفسه، يستهلّ ستيتيّة كتابه «رامبو العَدَني» بعبارة من قصيدة «المستحيل» الواردة في «فصل في الجحيم»: «كنتُ أرسل إلى الشيطان سعف الشهداء، أشعّة الفنّ، كبرياء المخترعين، حماسة اللصوص. كنتُ أعود إلى الشرق وإلى الحكمة الأولى والأبديّة». هذه العبارة كانت مدخلاً للحديث عن اليمن وعدَن، وعن مرفأ عدن الذي حطّ فيه رامبو رحاله صيف ١٨٨٠.

يتحدث ستيتيّة عن البحر الأحمر وهرار، قبل أن يتناول مشروع رامبو الشعري بما هو مشروع روحي بامتياز. من جديد، يعود ويلتفت إلى جلال الدين الرومي وابن عربي والحلاج مثلما يلتفت إلى جيرار دو نرفال وبودلير وريلكه ودانتي، أو حتى إلى آية قرآنية، ساعياً إلى إعطاء الإشارة شكلاً، مؤكّداً روحانية الشعر لا صوفية الشاعر، طالما أنّ الشعر موجود في الأصل، في تلك البدايات التي حدّد رامبو ميلادها وجغرافيتها في الشرق.

في هذا الكتاب، كما في الكتاب الذي سبقه، لا يقدّم صلاح ستيتيّة إجابات بقدر ما يدور حول الأسئلة، يسائلها ويعيد طرحها ثانيةً لعِلمه أنّ الموضوع الذي يتناوله لا يحتمل الجزم لفرط ما يكتنفه الغموض. يبدو ستيتية كمن يحاور نفسه. يدور مثل شامبليون حول الهرم بحثاً عن المفتاح الذي يساعده في اكتشاف السرّ، أو على الأقل الاقتراب منه. ينظر إلى البعيد ليرى – وبصورة أفضل – القريبَ الذي أمامه. القريب الذي لا تمكن رؤيته بالعين المجرّدة، بل بالحدس والبصيرة. والقريب هنا هو تلك الكلمات الغريبة التي تتراقص على حافّة الجنون والموت، والتي لا تبني بيتها إلاّ في الشعلة.

من أبرز الدراسات أيضاً حول رامبو وأكثرها إثارة للجدل دراسة أدونيس وعنوانها «رامبو – مشرقياً، صوفياً». أدونيس أكثر من توغّل في هذا الموضوع. نُشرت هذه الدراسة في مجلّة «مواقف»، العدد ٥٧، عام ١٩٨٩، ثمّ في كتاب «الصوفيّة والسورياليّة»، دار الساقي ١٩٩٢. وكما هو واضح من العنوان، يسعى أدونيس إلى إظهار رامبو في حلّة مشرقيّة/ صوفيّة ويعتبر أنّ شعره لا يحتوي على أيّ أثر مهمّ للثقافة اليونانية، أو للثقافة اليهودية – المسيحية، ويستخلص أنّ تجربته فريدة داخل الثقافة الفرنسية نفسها وغريبة عن الشعر الفرنسي، وأن نصّه المفتوح على عالم التخييل والحلم والغرابة السحرية، يعارض الثقافة الغربية التي تتأسس على العقلانية المنطقية. بالنسبة إلى أدونيس، يؤكّد رامبو «ما كانت الصوفية العربية قد أكدته، تجربةً وكتابةً، في كل ما يتّصل، على الأخصّ، بتعطيل فعل الحواسّ بغيةَ الوصول إلى حالة من الشفافية في الشخص، تخترق كثافة العالم الخارجي المادي إلى شفافيته، بحيث يسمع الشخص ما لا يسمع، ويرى ما لا يرى». يدعم أدونيس رأيه بالإشارة إلى دعوة رامبو إلى «تعطيل الحواس من أجل بلوغ المجهول» والتي يعبّر عنها الشاعر الفرنسي في رسالته إلى جورج إيزامبار (١٣ أيّار/ مايو ١٨٧١).


رامبو في هرار عام ١٨٨٣

من هذا المنطلق يدعو أدونيس إلى قراءة النصّ الرامبوي بالطريقة نفسها التي يُقرأ بها النصّ الصوفي. ويوضّح منهجه فيقول إنه لا يريد أن يبرهن، «وفقاً للمنحى الأكاديمي، أنّ رامبو متأثّر بالفكر العربي – الصوفي»، لأنّ «التأثّر قائم بوصفه ظاهرة تاريخيّة ترافق إبداعات الإنسان بشكل وثيق، وبوصفه ظاهرة كونيّة». المهمّ، بحسب أدونيس، هو «كيفيّة التأثّر، أو كيفيّة استخدام الذات المبدعة لمادّة التأثّر وعناصرها». ويرى أدونيس أنّ حياة رامبو تذكّر أيضاً بحياة الصوفي: «سلسلة متقطّعة يصعب حبكها في نسيج متين. مجموعة تناقضات. فرارات وهروبات مفاجئة...».

موقف أدونيس بالنسبة إلى رامبو، كمثل مواقفه وأفكاره الأخرى التي طرحها في العقود الأخيرة سواء حول الشعر

أو السياسة أو الدين، ومهما تباينت حولها الآراء – وهذا جزء من طبيعة السجال أصلاً – تقدّم مساهمة فعليّة في إحياء واقع ثقافي يعيش لحظة تراجع تاريخيّة... ينظر أدونيس إلى رامبو إذاً في وصفه «شاعراً مشرقياً/ صوفياً»، أي أنّ تجربته – كالتجربة السوريالية – تجربة صوفية تتناقض مع «الثنائية العقلانية الديكارتية التي تؤسس للمعرفة الموضوعية – العلمية في الغرب». غير أنّ قراءة رامبو هذه تثير تساؤلات كثيرة وتستدعي مواقف أوجزها بأربعة:

أولاً: يتوقّف أدونيس عند دعوة رامبو إلى «تعطيل الحواس». لكن هذه الدعوة، وهي بمثابة بيان شعري، تكتمل وتأخذ بعدها الأعمق في رسالة ثانية بعث بها الشاعر الفرنسي إلى بول دوميني (١٥ أيار/ مايو ١٨٧١)، أي بعد يومين من كتابة رسالته الأولى، وفيها أنّ «الشاعر يصير رائياً عبر تعطيل الحواسّ كلّها، تعطيلاً طويلاً، عظيماً وعقلانيّاً». هذه العبارة يمكن أن تقدّم مفتاحاً أساسياً لقراءة المفهوم الشعري الجديد الذي طرحه رامبو والذي لا تغيب عنه العقلانية. إنّها تمثّل الخطوة الضرورية لملامسة المجهول والاقتراب من الجوهر. أمّا الرؤى، كما جاء في الرسالة أيضاً، فلا يمكن للشاعر رؤيتها بالفعل إذا لم يضيّع «عقلانيّة رؤاه» وينعتق منها. لكن هل يمكن أن ينعتق من العقلانية إذا لم تكن موجودة كمرحلة أولى، كشرط أوّلي قبل تضييعها والتخلّص منها. هكذا تبدو العلاقة هنا بين الفكر والحدس، بين العقل والجنون، أكثر تركيباً وتعقيداً. لا يمكن إذاً التخلّص من العقلانيّة إلاّ إذا كانت موجودة في الأساس، وتشكّل مرحلة لا بدّ منها في هذا المسار الطويل والشاقّ، في هذه الرحلة التي تسعى إلى تجاوز الحدود الفاصلة بين الموجودات، بل إلى إلغائها بالكامل.

تحضر الحاجة إلى الفكر كخطوة أولى وأساسية في هذه الرحلة أيضاً في رسالة أخرى كتبها رامبو في شارلفيل إلى بول دوميني وتحمل تاريخ آب/ أغسطس ١٨٧١، وفيها وردت العبارة الآتية: «كنتُ طلبتُ منك أن تدلّني على أعمال لا تشغلني إلاّ قليلاً لأنّ الفكر يتطلّب فترات طويلة من الوقت». نلاحظ أنّ رامبو يشير هنا إلى الفكر بصورة مباشرة. ولا نتبيّن الإشارة إلى الفكر من خلال الرسائل فقط وإنما أيضاً من خلال النصوص الشعريّة نفسها والتي تحفل بالمفردات الآتية: الرياضيات، الحساب، العلم، الفكر، العقل والفطنة...

صحيح أنّ هدف رامبو تحرير الحواسّ وتجاوز العقلانية، لكنّه يعي أنّ التعاطي مع هذا العامل شرط من أجل تخطّيه. فهل يمكن أن نفصل الدعوة اللاعقلانية عن محيطها العقلاني حتى ولو كانت ردّ فعل عليه؟

أراد رامبو أن يسرّع العلم، أن يجعله في مستوى الحدس والحلم، أي قادراً على اختراق المجهول دفعة واحدة وبلمح البصر. لقد عوّل بالفعل على العلم، غير أنّ العلم لم يذهب بالعالم بالسرعة التي يريد! ولا بالطريقة التي يريد! «العلم لا يتقدّم بسرعة كافية من أجلنا»، «العلم شديد البطء»، – وهذا ما عبّر عنه في قصيدتيه «المستحيل» و«البرق» «(فصل في الجحيم)» – فما كان منه إلاّ أن التفت إلى الشرق، مقرّ الشروق وموطن البدايات، كما التفت إلى عالم السّحر والغيب والرؤى...

**شعر رامبو يعي المصير المأساوي للإنسان، يقف عند عتبة «الحياة الحقيقية» لكنه يعود ويدرك استحالة بلوغها، ويعرف أنها في مكان آخر ليس من طبيعة المكان الذي يحتوينا، يجهر بها ويناديها**

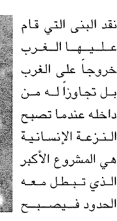
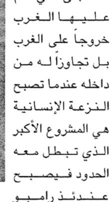
العالَم المحسوس متأخّر عن الرائي، فكيف يمكنه أن يعيش في عالم متأخّر ولا يموت من السأم؟

هنا أيضاً، لا بدّ من الإشارة إلى أنّ رامبو طرح، منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بالإضافة إلى الأسئلة الجديدة التي طرحها، إشكالية العلاقة بين الشعر والعلم. عالَمان متوازيان متقاربان يختصرهما الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار بأنّهما «العالم المزدوج الجامع بين الكون وأعماق النفس البشريّة». لكن أمام الإنجازات المذهلة التي حقّقها ويحقّقها العلم بوتيرة مسرعة وفي ميادين مختلفة، يبدو السؤال الذي طرحه باشلار في النصف الأول من القرن الماضي حول اللقاء بين الحدس الشعري من جهة، والإنجاز العلمي من جهة ثانية، أكثر تعقيداً، بل ونجد أنفسنا أمام أسئلة كثيرة تحتاج إلى دراسة وتأمّل: هل يمكن أن نقرأ رامبو الآن، خاصّة في ما يتعلّق بموقفه من العلم وبرؤيته الملوّنة لـ

«الأحرف»، كما كان يُقرأ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين؟ هل تفتح الثورة العلميّة والمعرفيّة أمام الحلم، وضمن كيفيّات استعمال محدّدة، آفاقاً جديدة غير معروفة، ويصبح كوبرنيك ونيوتن وأينشتاين، هم أيضاً، من مؤسّسي رؤية شعريّة جديدة؟ هل ينحسر الشعر بصورة نهائيّة أمام التقنية الحديثة وأنساق الاستهلاك، أم أنّ هذا الانحسار مرتبط بمرحلة تاريخيّة معيّنة وبأسلوب حياة معيّن؟ هل يستطيع الإنسان المحكوم عليه بالحبّ والحقد والموت أن يعيش بدون حلم وأسطورة واهتمام بالماوراء؟ وهل أنّ التعبير عن هذه الحاجات، إذا ظلّت قائمة، سيتّخذ أشكالاً أخرى جديدة، وما هي؟

ثانياً، يحاول أدونيس أن يضع رامبو في موقع خارج الثقافة الغربيّة طالما أنّ «الحدس الشعري الرامبوي، بالنسبة إليه، هو حدس صوفي ومناقض لأشكال المعرفة الغربيّة – العقلانيّة». هنا أيضاً يُطرَح السؤال حول الموقف الفكري والعلاقة مع الفكر الغربي والثقافة الغربية بشكل عام. هل يكفي رامبو أن ينتقد أو حتى أن ينقض الثقافة الغربيّة حتى يكون خارجها؟ في هذا المعنى ما هو مصير جميع الفلاسفة والمفكرين الذين انتقدوا ثقافتهم نقداً جذرياً منذ عصر الأنوار حتى اليوم، من فولتير وديدرو إلى نيتشه، وفي الأخصّ نيتشه الذي انقضّ على الأسس الدينية لتلك الثقافة؟ قتل (الرمز المطلق)، في المعنى الفلسفي، أليس نقضاً للحضارة التي تسمّى خطأً، الحضارة المسيحية – اليهودية؟ لكن هل يخرجه هذا النقض من الثقافة الغربيّة أم من أحد أنساقها فقط؟ أين نصنّف كتّاباً ومفكرين وفلاسفة وأعلاماً كباراً في العلوم الإنسانية من فرويد إلى فوكو وديريدا، ومن كلود ليفي – ستروس إلى إدغار موران وميشال سار إلى سائر الذين ينتقدون النسق الغربي في التحكّم بالعالم ويحذّرون الغرب – غربهم – من الخراب الأكبر ويدعونه إلى تغيير هذا النسق للحفاظ على نفسه وعلى البشريّة جمعاء؟

إنّ جانباً مهماً من قوة الثقافة الغربيّة وحيويتها هو في قدرتها على النقد. الروح النقدي هو العلامة الفارقة لهذه الثقافة إذا ضيّعتها يضيع وجهها المميّز. هكذا لا يعود نقد البنى التي قام عليها الغرب خروجاً على الغرب بل تجاوزاً له من داخله عندما تصبح النزعة الإنسانية هي المشروع الأكبر الذي تبطل معه الحدود فيصبح عندئذ رامبو فرنسياً – غربياً بمقدار ما هو ابن هذا العالم. ولا يعود بعدها من حاجة إلى القول مع رينيه شار إنّ «رامبو هو أوّل شاعر لحضارة لم تظهر بعد». من جهتها، خرجت الصوفية الإسلامية من ثقافة محدّدة وتجاوزتها، تطلعاً وأفقاً ولغة، لكنها بقيت جزءاً منها وصارت أيضاً جزءاً من الإرث الإنساني والكوني على السواء.

إلى ذلك، تمكن إضافة إشارتين، الإشارة الأولى أنّ التجربة الصوفيّة لا تقتصر على العالم الإسلامي فقط، بل تطاول العالم المسيحي الشرقي والغربي بروافده المتعددة. هناك كذلك التجربة الصوفية في آسيا، بل وفي الغرب نفسه مع أسماء كثيرة نذكر منها، على سبيل المثال، ميتر إيكارت، تيريزا الآبليّة، يوحنا الصليب، برنار دو كليرفو، أنجلوس سيلسيوس... أمّا الإشارة الثانية فهي أنّ التصوّف الإسلامي انتهى كتجربة وإبداع في القرن الثالث عشر فيما الرؤيا الشعرية لا يمكن حصرها في زمن محدّد. الصوفية الإسلامية لا يمكن أن نعزلها عن فكر ديني يرقى إلى القرون الوسطى، فيما رؤية رامبو الشعريّة مفتوحة على الأسئلة والتغيُّر وتتزامن مع مرحلة فاصلة في تاريخ التقدّم العلمي والثورة الصناعيّة، وفي تاريخ الفكر أيضاً. أكثر من ذلك، لا يمكن تجريد رامبو من بُعده المسيحي. فلئن كان شعره «نيويا» إذا جاز القول، وقادراً على الجمع أحياناً بين «الروحانيّة» والفجور، ولئن كان ينطوي على نقد للدين وللثقافة الدينيّة، فهو مُشبَع بالمرجعيّة الكاثوليكيّة وبالمفردات المسيحيّة، بخلاف نيتشه الذي التفت إلى ديونيزوس وإلى الثقافة اليونانيّة القديمة ككلّ.

ثالثاً، كلام أدونيس على علاقة رامبو والصوفيّة ألا ينطبق على الكثير من الشعراء الرائين في العالم من أمثال جيرار دو نرفال، ريلكه، هولدرلين وبودلير؟ صحيح أن رامبو ابتكر لغة جديدة داخل اللغة الفرنسية مثلما ابتكر الصوفيّون لغة جديدة داخل اللغة العربية، وصحيح أنّ المسالك التي لجأ إليها رامبو قريبة، في بعض مناحيها، من مسالك الصوفية، لكن التوجّه كان مختلفاً والتجربة مختلفة.

انفتح رامبو على الثقافة الشرقية عموماً، والعربية والإسلامية في الأخصّ (وهو انفتاح من طبيعة أخرى غير التي عرفناها مع غوته وريلكه)، لكنّ علاقته مع المتصوفة تصل إلى نقطة يفترق عندها الإثنان ويتّجه كلّ منهما في اتجاه مختلف. إنّها النقطة التي تعكس التباين بين الدين والدنيا. الفرق جوهري إذاً في تجربة كلّ من الصوفي ورامبو. الصوفي مؤمن بينما رامبو في موقع آخر. وهو لم يكن رافضاً فقط السلطة الدينيّة والمدنيّة بأشكالها المختلفة لكنّه عبّر أيضاً، ومنذ طفولته في مدينة شارلفيل، عن نقمته من ممثّلي تلك السلطة، في السماء وعلى الأرض.

الصوفي بوصلتُه واضحة، هي الله الذي يمثل «الحياة الحقيقية». أما بالنسبة إلى رامبو، فـ «الحياة الحقيقية غائبة»، وستظلّ كذلك.

إذا كان رامبو والصوفي يسعيان إلى الخلاص من طريق الحبّ، وإذا كان الصوفي قد عثر على الحبيب وجاء نشيده كلّه صدى لعثوره عليه وتوقاً إلى الاتحاد به، فإنّ رامبو لم يكن ليعثر على موضوع عشقه، وما جناه كان «قبض ريح». لذلك ومهما يكن من أمر اللقاء بين رامبو والمتصوفة، فإنّ ثمة فرقاً جوهرياً سيظلّ قائماً بين عبارتين، عبارة الصوفي: «أنا الله»، وعبارة رامبو: «أنا هي آخر»، والآخر هنا ليس هو الله أبداً. من جهة ثانية، يصل الانخطاف مع رامبو إلى مكان مغلق، بينما يصل مع المتصوفة إلى غايته القصوى.

رابعاً، ماذا عن علاقة رامبو بالشرق؟ هل نعرف عن أيّ شرق كان يتحدّث الشاعر؟ في قصيدة «المستحيل» يقول: «كنتُ أعود إلى الشرق وإلى الحكمة الأولى والأبدية»، ثمّ بعد أسطر: «ذلك كلّه هل هو بعيد كفايةً عن فكرة الحكمة في الشرق، الوطن البدائي؟». السؤال: هل هذا هو الشرق الذي توجّه إليه رامبو، أم أنّه توجّه إلى الشرق الذي انتهى؟ وهو مدرك أنه انتهى وهذا ما يشير إليه في القصيدة نفسها حين يتحدث عن «التطوّرات القاسية التي لحقت بالنفس منذ نهاية الشرق...»

الصحراء هنا، «صحارى الحب»، ليست مرادفاً للصوفية بل للعدم.

شرق آخر هو الشرق الذي سافر إليه رامبو، وهو غير الشرق التاريخي والأسطوري الذي عبّر عن دهشته به ونظر إليه كخلاص، وهو أيضاً بخلاف شرق فلوبير وشاتوبريان وتيوفيل غوتييه ولامارتين، وبخلاف شرق الفنانين الفرنسيين في القرن التاسع عشر وفي مقدّمتهم أوجين دولاكروا وجان – ليون جيروم، أو حتى في القرن العشرين مع هنري ماتيس وبول كلي...

في هذا المعنى، لم يسافر رامبو إلى الشرق الذي حلم به، ولا إلى الأمكنة التي تُذكّر، على الأقلّ، بذلك الشرق. اختار رامبو المركب الأصعب والأكثر شقاء، حين توجّه إلى هرار وعدن للمتاجرة وليس للوقوف على هذا الأثر أو على ذاك الضوء. ولم يلقَ هناك، في تلك المرحلة، إلاّ النأي والوحدة والمنفى، وهذا ما عبّر عنه هو نفسه في رسائله إلى أهله.

* * *

شعر رامبو يعي المصير المأساوي للإنسان. يقف عند عتبة «الحياة الحقيقية» لكنه يعود ويدرك استحالة بلوغها، ويعرف أنها في مكان آخر ليس من طبيعة المكان الذي يحتوينا. يجهر بها ويناديها. ثمّ يصمت محكوماً بظرفية وضعه الإنساني. صمتُ رامبو هو صمت الوعي بأنّ في هذا العالم «ما من أخوّة بين الفعل والحلم»، بينما صمت الصوفي انعتاق وتعبير عن انبهار يفوق الوصف. صمت رامبو ليس صمت السعادة والنشوة بل صمت الخيبة واليأس. وليس امتداداً للكلام بل عدول عنه. إنه التعبير عن عدم قدرة الشعر – وقد مارس رامبو من خلاله فعلَ وجود كلّياً – على القبض على المطلق وعلى «إعادة ابتكار الحب». إنه الصمت الجارح، الكاسر والمدوّي... ولم يكن صمته بمثل هذه القوة لو كان الشعر، بالنسبة إليه، مجرّد تجربة جماليّة فحسب!

لقد أدهشه شعره قبل أن يدهش الآخرين. لفرط ما كانت واضحة رؤيته للعالم، ظنّ لوهلة ما أنها هي العالم، ثمّ تبدّى له أنها غير ذلك تماماً. أنّ الذهب الذي طالعه في

الشعر، أي في الحلم، هو في الواقع مزيد من البؤس. وكشوفه، والمعاني الكثيرة التي تنفتح عليها عباراته، مجرّد أوهام. أعواد ثقاب لا تقوى على ظلمة الكون الحالكة. هو المسرع من أجل إيجاد «المكان والطريقة»، وجد نفسه خارج المكان والطريقة. في بعض عباراته صراخ يأتي من جوف العالم. رامبو ضمن قلّة من الكتّاب نسمع صوتهم فيما نقرأ نصوصهم. الصوت الأعمق. التدرجات اللامتناهية للصوت في هذا النص المفعم بالموسيقى، المدشّن لـ «الإيقاع الجديد».

عندما أصبح رامبو واقفاً في الضفة الأخرى، ضفّة المغامرة والتجارة، وبعدما عاش تجربة اصطدام الحلم بالواقع، لم يتردّد في وصف نتاجه بأنه «عبثي، مضحك، مقزّز!»، أو أيضاً: «مياه قذرة! كان مجرّد مياه قذرة». كأنه، من خلال هذه العبارات، ينتقم – على طريقته – من توهّج تلك الرؤية التي بهرته، فعبّر عنها. الرؤية التي امتزج فيها، بصورة نادرة، الروحاني المنزّه بالأرضي الموحل والمتوحّش والقذر.

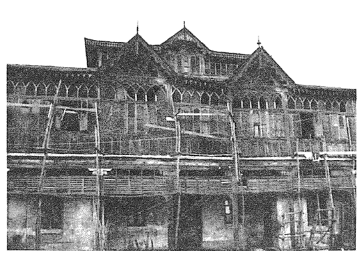
يفيض الكلام حول رامبو وصوته وصمته. ليس ثمة صمت في العالم أحيط كهذا الصمت بالألغاز وأثار كلّ هذه الأسئلة. كيف يصمت الرائي، وما الذي رآه ولم يفصح عنه؟

يفيض الكلام حول رامبو الذي يبقى بعيداً. «العابر بنعال من ريح» لا نعثر عليه إلاّ في كلماته، وربما لا نعثر عليه أبداً.

* * *

في ما وراء علاقتنا برامبو، وعلاقة رامبو بالشرق، تبقى إشارة أخيرة هي أنّ السؤال الذي طرحه رامبو حول الشعر والإنسان والعالم في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لا يزال يتبدّى حتى اليوم سؤالاً معاصراً. لقد تبلورت أبعاده في العقود الأخيرة أكثر فأكثر وبدت الحقيقة عارية تماماً ومعها بدا العالم كيف يشيح بوجهه عن الشعر والفلسفة والجماليّات على العموم. يبتعد العالم عما كان لا يزال، حتى الأمس القريب، حاجة من حاجاته العميقة. وما كان سؤالاً حول مصير الإنسان وعلاقته بنفسه وبالماوراء، يبدو في الوقت الراهن كأنه من مخلّفات الماضي السحيق.

أظنّ أنّ رامبو لو كان وُلد الآن لما حمل القلم على



المنزل الذي اقام فيه بمدينة هرار بالصومال

الإطلاق ولما كتب الشعر، بل لكان توجّه مباشرة نحو التجارة. التجارة أينما كان، وفي أي بقعة من الأرض، دونما حاجة للذهاب إلى «الشرق الحار»...

المفارقة أنّ رامبو ظلّ يحلم في السفر حتّى النهاية. من البداية إلى النهاية، استولى عليه هاجس الرحيل، بل الهرب. من عبارته: «سأترك قريباً هذه المدينة لأذهب وأتاجر في المجهول»، إلى حديثه عن «أسفار ماورائيّة» في «إشراقات»، وصولاً إلى كلماته الأخيرة – أو ربّما هي قصيدته الأخيرة – التي تلفّظ بها عشية موته وكان، كما قيل، في حال من الهذيان: «أنا مشلول تماماً: إذاً، أنا راغب في أن أكون على متن السفينة باكراً. قُل لي في أيّ ساعة عليّ أن أُنقَل إلى السفينة»... –، ترتسم معالم الرحلة كلها. الذي أراد أن «يدفن في الظلّ شجرة الخير والشر»، أي أن يتخلّص من الثنائيات والتناقضات القاتلة، كان هو نفسه تجسيداً لتلك الثنائيات والتناقضات، وضحيّة من ضحاياها.

إنّها صورةُ الأشياء الوهميّة تبزغ مجدداً قبل ساعات من الرحيل. هكذا ينهي رامبو حياته من حيث بدأها، حالماً في السفر، في حبّ آخر، في حياة أخرى تكون حقيقية هذه المرّة. وبين البداية والنهاية، كانت أيّامه نزفاً لا يطفئ لهيبه إلاّ الموت.

* نواة هذا البحث صدرت في عدد خاصّ عن رامبو بمناسبة الذكرى المئويّة لغيابه، في مجلّة «أصدقاء رامبو»، العدد ٣٠، باريس ١٩٩١.

# القيمة الميتافيزيقية لمبدأ علاقات الارتياب

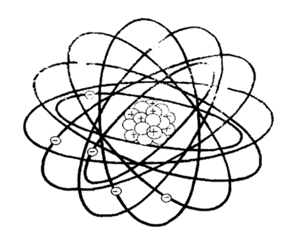
$$\Delta p \times \Delta q \geq \frac{\hbar}{2\pi}$$

# عند فيرنر هيزنبرغ

محمد الصالح العيّاري★

## المقدمة

بناء على التوجه الميتافزيقي الذي يجعل الحرية هي الرابطة او الرهان بالنسبة لموضوع بحثنا، حيث يمكن ان نعتبر المصادفة مظهرا للحرية وفرصة لتحقيقها. بمعنى ان الحرية يمكن ان تظهر بوصفها تجسيدا للمصادفة في الحقل الميكروفيزيائي. واذا انطلقنا من هذا التمشي، فان مبررات اختيارنا لهذا الموضوع، قد ارتكز على بيان الحضور المستمر للميتافيزيقا في نظريات المعرفة الفلسفية والعلمية، منذ ارسطو الى مرحلة العلم الجديد ما بعد نظرية الكم، مما يعني ان الميتافيزيقا لم تنقطع عن تطور الفلسفة والعلم وثمة ما يشير بقوة الى هذا الحضور المستمر في النظريات العلمية المعاصرة. ومن جهة ثانية سنحاول اختبار فرضية هذه القيمة الميتافيزيقية لعلاقات الارتياب عند هيزنبرغ بواسطة مسطرة التركيب المفهومي للمصادفة والحرية والضرورة التي حددناها للتحقق من هذا المشكل المطروح. أي اننا سنحاول ان نثبت ان المصادفة يمكن ان تكون تحقيقا للحرية وتجسيدا لها، ومن ناحية ثانية تشكل سلطة على الضرورة في ميدان الجزيئات الاولية -Les particules elementaires حيث لم يعد ثمة إمكانية للفصل بين الذات والموضوع في المستوى الميكروفيزيائي. ولان ادوات القيس أصبحت تؤثر بشكل واضح في الموضوع ومن هذا الموقع الجديد فان



## تركيب الذرة

تتكون الذرة من نواة محاطة بضباب الكتروني. النواة هي الجزء المركزي من الذرة وتتكون من بروتونات (جسيمات ذات شحنة موجبة) ونيوترونات (جسيمات متعادلة الشحنة) مترابطة فيما بينها. وتتركز في النواة كتلة الذرة جميعها تقريبا وشحنتها موجبة. يتكون الضباب الالكتروني من الكترونات ذات شحنة سالبة تدور حول النواة بسرعة هائلة. تكون الذرة متعادلة الشحنة اعتياديا لأن عدد الالكترونات في المدارات الخارجية يساوي عدد البروتونات في النواة.

الكترونات (-) نيترونات ( ) بروتونات (+)

★ باحث وشاعر من تونس

الذات (القياس) والموضوع (ما يقاس) أصبحا يتعاونان بالضرورة على صنع الشيء الخارجي، (وحدة الذات والموضوع) بل ان الجسيم corpuscule اصبح مزيجا من الذاتية والموضوعية.

بناء على هذا الاندماج بين سرعة وموقع الجسيم في المستوى الميكروفيزيائي، يمكن القول ان إعادة اكتشاف دور المصادفة في هذا الحقل، قد مكن الحرية، أي حرية الجسيم وحرية الملاحظ في الظهور معا اثناء عمل القيس اذ سوف تترتب عنه جملة من الحقائق العلمية والنتائج الفلسفية التي يمكن رصدها تحديدا من وراء علاقات الارتياب عند هيزنبرغ. فالى أي مدى يمكن القول بوجود قيمة ميتافيزيقية لهذه العلاقات؟ ثم ما هي ماهية هذه القيمة؟ وكيف يمكن ضبط حدودها داخل الخطاب الابستمولوجي أم خارجه؟ وهل يكفي القول بتجسيد المصادفة للحرية في المستوى الميكروفيزيائي، تأكيدا لهذه القيمة الميتافيزيقية لعلاقات الارتياب؟ ام انه يمكن الإقرار بوجود نتائج فلسفية تتضمن هذه القيمة؟ أم انها كذلك تبقى مجرد فرضية يتطلب التحقق منها تنزيل علاقات الارتياب في مشروع بناء وحدة نظرية علمية وفلسفية ومعرفية عند فيرنر هيزنبرغ؟

لاشك ان هذه المسألة ليست على غاية من التبسيط الفلسفي لأن قراءتنا الاولية لأثر هيزنبرغ في «الفلسفة والفيزياء» ومخطوط عام ١٩٤٢، وفي مؤلفاته

**ان هيزنبرغ، يرفض فكرة الحتمية والسببية في الفيزياء الكلاسيكية ومفهوم الشيء في ذاته عند كانط، ورغم نقده لفيزياء انشتين فإن نظرية النسبية قد ساهمت في انهيار التصورات القديمة والكلاسيكية حول حقيقة المادة، وغيرت مفاهيم مطلق الزمان والمكان، والحتمية المعممة، والابدية.**

الاخرى، لا تسعفنا بالاقرار المباشر بوجود قيمة ميتافزيقية لعلاقات الارتياب، حتى وان أقررنا بالتماثل الذي يقيمه هيزنبرغ بين المادة والصورة عند ارسطو والنواة والجسيمات التي تتشكل منها الذرة في المجال الميكروفيزيائي هذا إضافة الى التصورات الفلسفية التي انطلق منها لبناء نظريته في ميكانيكا الكم. صحيح ان هيزنبرغ قد بنى نظريته الفيزيائية على اساس تصور رياضي صوري على غرار ما ذهب اليه افلاطون وارسطو اللذان قد ذهبا الى القول بالحقيقة الصورية للأشياء والموجودات والتأسيس للمثالية. لكن صورية هيزنبرغ الرياضية سوف تقوم على اسس علمية مغايرة للتصور الذري القديم والفلسفي الأفلاطوني الارسطي. ومن هذا المنطلق، تصعب مهمة تحديد القيمة الميتافيزيقية لعلاقات الارتياب إلا إذا نزلنا هذه الفرضية الممكنة في مشروع وحدة نظرية المعرفة عند هيزنبرغ. وبالتالي فان رهانات هذا البحث هي التي ستفرض علينا استنطاق النتائج الفلسفية الى حدودها القصوى، وهو ما عساه ان يكشف لنا عن فرضية هذه القيمة بالمعنى التأسيسي، أي ربما الكشف عن القول بوجود انطولوجيا جديدة للعلم المعاصر الذي قام على اساس نظرية الكم، وميكانيكا الكم، والنظرية التوحيدية الكبرى، ونظرية الفوضى.

إذا عدنا الآن الى مسألة نظرية ميكانيكا الكم عند هيزنبرغ، وما يترتب عنها من نتائج فلسفية هامة والقول باللاحتمية، من مواقع تصور أنشتين وانصار الحتمية النسبية مثل كورنو، دي توش، كالينمار ولوي دوبرغلي في «المحاضرات» حيث سيقرون بدور الحتمية في بناء الحقيقة العلمية، وبالتالي قد ذهبوا الى التقليص من دور المصادفة إلا في المجالات المحددة. في مقابل التخفيف من حتمية «لابلاس» المعممة في حين ان انشتين قد رفض دور المصادفة في انتقال «كمات» الضوء منفصلة في الفضاء، ببساطة، لأن

التداخل

الذات (القياس) | الجسيم | الموضوع (ما يقاس)

السرعة | الإندماج | الموقع

الجسيم = (مادة + موجة)

«الآلهة لا تلعب النرد» ومن هذا الموقف بقي محافظا على القول «بالمتصل» Le contenu الذي قامت عليه الفيزياء الكلاسيكية. اما بالنسبة لعلماء مثل «ستيفن هوكنغ» و«هانز باقيل» و«لوي دوبروغلي» في مرحلة انتمائه لميكانيكا الكم، فانهم قد اثبتوا صحة قوانين ميكانيكا الكم ومبدأ علاقات الارتياب عند هيزنبرغ، بمعنى انهم اقروا بوجود نتائج فلسفية ترتبت عن هذا التصور الفيزيائي الجديد في المستوى الميكروفيزيائي. وهو ما يؤكد فرضية البحث عن وجود قيمة ميتافيزيقية يمكن ان تكشف عنها علاقات الارتياب.

بالنسبة لمنهج البحث، عادة ما يتبع الباحثون في حقول العلم مناهج الاستقراء، والتفسير والاستنتاج، والنقد في المستوى الابستمولوجي، لكن خاصية فرضيتنا تتطلب منا ان نتبع خطوات منهج العرض والنقد والتأويل والاستنتاج، وهي طريقة رأينا صلاحيتها لمعالجة المشكل المطروح حول امكانية وجود قيمة ميتافيزيقية لعلاقات الارتياب عند هيزنبرغ.

والآن ما هي الصعوبات التي يمكن ان تواجهنا في معالجة هذا البحث؟

ان الصعوبة الاولى تكمن في إثباتنا لفرضية البحث حول الإقرار بقيمة ميتافيزيقية لعلاقات الارتياب، وذلك نظرا لتعدد وجهات النظر العلمية والفلسفية حول هذا المبدأ.

الصعوبة الثانية تكمن في القول: الى أي حد يمكن لوحدة الذات والموضوع في المستوى الميكروفيزيائي ان تؤسس لقيمة ميتافيزيقية لعلاقات الارتياب ثم ما هي حدود هذا الاندماج.

اما الصعوبة الثالثة فهي تتعلق بتحديد: أية قيمة فعلية بالمعنى التأسيسي لهذه القيمة الميتافيزيقية؟ ومن جهة ثانية، فان هذه الصعوبات التي سيتمخض عنها هذا البحث، تتجاوز مع بعض الصعوبات الاخرى التي نرى وجاهة طرحها، ثم صلتها بهذا المشكل: وهي، اذا نظرنا على اساس نظرية انشتين الى مبدأ تكافؤ الطاقة والكتلة (الطاقة= الكتلة) (M = E) ، حيث ان الكتلة تحولت الى طاقة. على هذا الاساس نلاحظ في الفيزياء المعاصرة، ان الموضوع قد انقلب رأسا على عقب، اذ كيف يمكن للانسان انطلاقا من اكتشاف تكافؤ المادة والطاقة، ان يحقق الطموح (كل شيء اصبح طاقة) في بناء منطق جديد للفهم والتحليل والتفسير مغاير كليا لكل ما عرفه الانسان في ظل تحول المادة الى طاقة بمعنى كيف يمكن للطاقة ان تساهم في التأسيس لمنطق جديد (وعي جديد) في نسق منعزل عن المادة؟ ثم كيف يمكن النظر الى فصل الانسان كطاقة عن المادة (الجسم)؟ وهل يمكن ان يتحول الانسان الى طاقة في نسق كوني طاقي منعزل او الكائن– الطاقة: وهل يحقق العلم مثل هذا التحول انطلاقا من ان كل شيء اصبح طاقة؟ ان مثل هذه التساؤلات الفرعية، تشكل ضربا من الصعوبات التي يتعين علينا الاستنارة بها في مستوى معالجتنا لهذا البحث. ذلك ان من شأنها أن تعزز التأكيد على إمكانية وجود قيمة ميتافيزيقية لعلاقات الارتياب عند فيرنر هيزنبرغ؟ كما لا يمكن ان يفوتنا في سياق هذا البحث، إثارة مسألة الحرية ومدى الصعوبة التي تطرحها في المستوى الميكروفيزيائي ذلك لأنها اصبحت على أرضية المصادفة تحدد موضع وشروط حركة الجسيم (الالكترون) في ظروف محددة، وترتبط على نحو وثيق بالموقع الذي يتخذه الملاحظ العلمي، وبارادته وبأدوات القيس، وهي كلها من العوامل المؤثرة في بناء الحقيقة العلمية، وتحديدا في حقل الجسيمات الاولية. وهي مسألة ارتأينا معالجتها في مراحل لاحقة من تقدم هذا البحث وذلك نظرا لضرورات منهجية تتطلب منا مزيد التعمق والدرس.

بعد الاقرار ببعض هذه الصعوبات، نرى لزاما علينا وتطبيقا لخطة البحث، ان نتناول تحديد مصطلحات الضرورة والحتمية والمصادفة، فهي التي سترتكز عليها مضامين بحثنا وتوجه مشكلته ومساراته نحو مهمة الكشف عن القيمة الميتافيزيقية لعلاقات الارتياب.

أولا: ما هي الضرورة اصطلاحا ومفهوما، وما هي صلتها بالحتمية، ثم ما هي مكانتها بالنسبة للحتمية والمصادفة والحرية. وهذا ما يتيح لنا مباشرة الدخول في معالجة هذا الموضوع.

يقر معظم الفلاسفة الطبيعيين ان للضرورة معاني متعددة ولها استخدامات كثيرة نجدها في حياتنا اليومية وهي أنظمة المعارف البشرية، وعلى اساس هذا التعريف الأولي الذي استندنا فيه الى الموسوعة الفلسفية العربية، ان الضرورة في المجال الحتمي تحكم كل شيء في المستوى البشري والطبيعي وبهذا نستطيع ان نميز بين ثلاثة أنواع للضرورة وهي:

أولا الضرورة المنطقية: [A=B] : [C=B] وهي التي يقتضيها مبدأ عدم التناقض وثانيا الضرورة الطبيعية وهي ضرورة الامر الواقع، وثالثا الضرورة المعنوية وهي ضرورة النظام المثالي. واذا عدنا الى الضرورة في مجال الطبيعة فهي ما يجعل الشيء يتحدد كما هو عليه في الواقع، فيحدد بالموقع والحادثة والحركة والقانون، مثال ان الجسم يسقط بسبب قانون الجاذبية P=m X g أي ان ظاهرة السقوط محكومة بالضرورة التي يفرضها قانون السقوط، ويمكن القول هنا بوجود ضرورة داخلية وضرورة خارجية كمظهرين طبيعيين يتحكمان في ظاهرة السقوط وهو أمر له أهميته في ابراز مكانة الضرورة في مجال الطبيعة.

في حين إذا تناولنا مفهوم المصادفة، فان معظم علماء الحتمية يقرون انها ليس لها جذور في جوهر الظاهرة لكن دورها ينحصر في التأثير على الظواهر الاخرى بينما يرى «لالالند» - LALANDE في تعريفه للمصادفة عند F.Rauh - J.lachelier و F,Mentre - و E.Goblot - حيث يعرف هؤلاء المصادفة (حسب ارسطو) «اذ هي الضرورة العرضية للحوادث الخاصة التي تتشح بالغائية» اما عند F.Mentre فان المصادفة هي «لقاء الضرورة الخارجية بالغائية الداخلية للحوادث». ان هذا التعريف عند لالند ليس مفهوما بما فيه الكفاية وفي المقابل يعرف - J.Lachelier المصادفة اذ يرى فيها غير معنيين: «الغياب الكلي لكل معقولية محددة» بينما يذهب الفيزيائي «هانز باقيل» في تحديد عملي للمصادفة اذ هي «الحقيقة التي لا يمكن الانتصار عليها» وفي هذا السياق من التحديد المفهومي، إذا كان معظم علماء الحتمية يجعلون من الضرورة مفهوما يحكم كل شيء في مجال الظواهر المرئية او الظواهر الماكروسكوبية، فان العلماء في المجال الميكروفيزيائي يفسرون حركة الجسيمات الاولية بالمصادفة ويجعلون منها سلطة على الضرورة وتجسيدا للحرية.

ومن جهة ثانية فاذا كانت بعض اتجاهات العلم الحديث تفصل منهجيا بين الضرورة والحتمية او السببية والحتمية فان الاتجاهات العلمية الانجلوسكسونية، تجعل من الضرورة والحتمية شيئا واحدا. ومثلما سنرى خلال عرضنا في هذا البحث، فان نظرية وميكانيكا الكم ونظرية الفوضى سوف تحدث قطيعة مع كل التصورات الفيزيائية الكلاسيكية التي قامت على مفهوم الحتمية والضرورة وسوف تشكل المصادفة والاحتمال اهم مفهومين اساسيين يمكن ان نفسر بهما كل شيء خاصة في مستوى الجسيمات الاولية. وتشكل اليوم نظرية الفوضى المجال الذي يعود فيه كل شيء الى العشوائية والمصادفة، بدءا بالظواهر العادية التي نشاهدها في الحياة اليومية، وصولا الى ما يجري داخل الذرة والكائنات الفيزيائية الدقيقة.

ان عصر العلم الجديد، هو عصر المصادفة بامتياز.

## الإطار العلمي والفلسفي لنشأة ميكانيكا الكم

ينطلق هيزنبرغ في الفصل الاول : «الفيزياء والفلسفة» مؤكدا على فكرة التقاليد القديمة والحديثة لوضع منهج لبناء نظرية جديدة في العلم اذ يرى «ان افضل طريقة لتناول مشاكل الفيزياء الحديثة، ربما تكمن في اعادة رسم تاريخية الطريق – chemin- الذي سارت عليه نظرية الكم. وفي الحقيقة ان هذه النظرية لا تمثل سوى جزء صغير من العلم الحديث، لكن حصلت في هذه النظرية التغييرات الاكثر جذرية. وان في ظل الشكل النهائي لميكانيكا الكم، تكثفت الافكار الجديدة للفيزياء الذرية».(١)

بهذا التوجه سيضبط هيزنبرغ منهجا خاصا، لم يذهب فيه الى تقديم عرض تاريخي لتطور النظريات الفيزيائية، كما ان هذا المنهج لم يتبع تسلسلا زمنيا كرونولوجيا ليحلل من خلاله تجدد الأفكار في الفيزياء. بل قدم في المقابل اطارا فلسفيا وعلميا لتطور ميكانيكا الكم كجزء صغير ينتمي للفيزياء الحديثة. وان هذا التمشي المنهجي الخاص، سوف يضبط المسار

العلمي الفيزيائي الذي نشأت فيه هذه النظرية، منذ ظهور نظرية «الكوانتا» و«لبلانك» حتى اكتشاف مبدأ علاقات الارتياب ومن هذا المنطلق سيسعى هيزنبرغ الى مناقشة افكار الفيزياء الحديثة وقوانينها بلغة لن تتورط كثيرا في استخدام التجريدات التقنية والعلمية للمفاهيم والاسس الفيزيائية لميكانيكا الكم. بل انه سيفسر وينتقد هذه الافكار الجديدة، ويقارن نتائجها الفلسفية مع بعض التقاليد القديمة والحديثة في العلم والفلسفة.

تنفيذا لخطة هذا المنهج وبناء عليه، سوف يكشف هيزنبرغ عن وجه آخر في مجال التطور العلمي الحديث وهو اكثر اهمية، يتمثل اليوم في التجهيزات التجريبية والمخبرية الضخمة والمعقدة التي اصبح يتطلبها البحث في الفيزياء الذرية التي ساهمت في تحديد تطور مسار الفيزياء الحديثة، منذ «هويغينز» و«فولت» و«فارداي» ومن جهة اخرى يشير هيزنبرغ الى اشكال التعقيد التي لم تكن مشجعة في بعض مجالات ميكانيكا الكم، ويعود ذلك الى النتائج القصوى التي ترتبت عنها طرائق «نيوتن» و«غوس» او «ماكسويل» لكن التغيير الذي شمل الواقع كما ظهر في ميكانيكا الكم لم يكن استمرارية للماضي، وانما يعود بالأصل الى القطيعة الحقيقية التي حصلت في بنية العلم الجديد والتي أدت الى انهيار الحتمية في الفيزياء الكلاسيكية. وسوف يشكل اكتشاف «بلانك» لـ: «الكوانتا» البداية الفعلية لنشأة الفيزياء الذرية ولميكانيكا الكم. وان هذا الاكتشاف لن يحدث فقط بناء حقائق فيزيائية جديدة في المجال الذري وانما سوف يكشف بنفس الدرجة عن تصورات فلسفية حديثة ستساهم بدورها في تجديد بنية العقل ذاته.

على هذا الاساس، فان تطور الفيزياء المعاصرة يعود الى ثورة «الكوانتا» عند «ماكس بلانك» ونظرية النسبية الخاصة والعامة عند «انشتين» التي ادت الى انهيار قوانين الفيزياء الكلاسيكية وعجزها عن تفسير ما يجري في مجال الجسيمات الاولية. وعلى صعيد هذه الفيزياء الجزيئية ما قبل اكتشاف «بلانك» «لكانتوم الطاقة» ، Quantum d'energie مر إشعاع الاجسام السوداء Les corps nouirs بعدة صعوبات لم تستطع التجارب السابقة حلها لكن «بلانك» plank عام ١٨٩٥ حاول ان ينقل الموضوع من حقل الاشعاع الى حقل الذرة المرسلة للاشعاع، ورغم ان هذا التحويل لم يلغ ايا من تلك الصعوبات التي واجهت موضوع الاشعاع فانه تناول تلك الوقائع التجريبية. وانطلاقا من النتائج التي توصل اليها كل من «كيرلبوم» و«روبنز» عام ١٩٠٠ توصل بلانك الى استخدام تلك النتائج ليجد حلولا رياضية للقياسات، الجديدة، الى ان توصل اخيرا الى وضع قانون:

**الاشعاع الحراري** RAYONNEMENT THERMIQUE (٢)

ان الفكرة الجديدة عند «بلانك» قد كشفت ان الطاقة لا يمكن ان تشع او تمتص إلا «ككوانتا» غامضة للطاقة. وهذه الفكرة الجديدة التي اثبتتها التجربة الفيزيائية في المجال الذري لم يكن من السهل تقبلها في اطار الفيزياء الكلاسيكية وفي الحقيقة فان هذه الخطوة الحاسمة كان «انشتين» قد ساهم في تحقيقها (الاشعة الضوئية) حيث تصور ان كل «كمة» او «كوانتوم» مطلق على انه ينتقل في الفضاء على هيئة وحدة متماسكة لا تنقسم، او حزمة من الاشعاع لا تتكسر وقد سمى هذه الحزمة «سهم الضوء» وهو نفس تصور «بلانك» الذي توصل أيضا الى افتراض ان الذرة لا يمكنها ان تطلق «كمات» quantum منفصلة الاشعاع الا على هيئة وحدة كاملة او كمات.

على اساس هذه الفرضية افضت النتيجة الى اثبات «ثابت بلانك»(٣) $h=\frac{h}{2\pi}$ » وهو الحد الذي دونه لا يمكن ان تجرى عمليات القيس في المستوى الذري لكن «نيلزبور» قد افترض ان الجسيمات النهائية للمادة، لا تتحرك في الفضاء كسلسلة متصلة بل انها تقفز كحيوانات الكنغر. ثم بإيجاز جاءت اكتشافات «ديراك» و«شرودنغر» و«سلاتر» الذين اقروا من مواقع نظرياتهم في الفيزياء الرياضية في المجال الذري بالتصور الجذري والثوري لفرضية بلانك التي قالت بالوصف المختلف للضوء عن تصورات الفيزياء الكلاسيكية على ارضية تراكم هذه الانجازات يقول هيزنبرغ لقد اصبحنا نتصور الضوء كأمواج كهرومغناطيسية حسب

نظرية «ماكسويل» او ككوانتا من الضوء في شكل حزمات من الطاقة تتحرك في الفضاء بسرعات عالية. ويسند هيزنبرغ نظرية الكم الى طريقتين مختلفتين: الطريقة الاولى: طريقة مبدأ التوافق Principe de correspondance عند «نيلزبور» بين الصورة الجسيمية والصورة الموجية للضوء وقد وقع التخلي عن هذا المبدأ. وسوف نبين اهمية هذا التصور في مراحل اخرى من هذا البحث. وقد استخدام «بور» التحليل الرياضي في اكتشاف هذا المبدأ وان التصور الرياضي قد افضى عام ١٩٢٥ الى بناء صورية رياضية Un formalisme mathematique قد اطلق عليها ميكانيكا المصفوفات.

حيث تم تعويض معادلات الحركة في ميكانيكا نيوتن بمعادلات «المصفوفات» Les matrices وقد بينت ابحاث» «ماكس بورن» و«دي جوردان» و«ديراك» او «المصفوفات» التي تمثل موقع وسرعة الالكترون لا «تتبادلان» ne commutent pas وان هذه الواقعة قد كشفت بوضوح الاختلاف الاساسي بين ميكانيكا الكم والميكانيكا الكلاسيكية».(٤)

الطريقة الثانية: قد تم استنتاجها من فكرة الموجات الجزيئية «لدوبروغلي»– «شرود نغر» سميت هذه الطريقة بـ: «الدوال الموجية» Les functions d'ondes أي القول بالصورة الجسيمية والصورة الموجية معا. وبناء على هذه النتائج ينتهي هيزنبرغ الى اننا اصبحنا نجد أنفسنا أمام صورية رياضية متجانسة نستطيع تحديدها بطريقتين متساويتين: اما ان ننطلق من العلاقات القائمة بين «المصفوفات» او من «الدوال الموجية» «لكن هذه الحلول الرياضية الصورية لم تتوصل الى حل التناقض القائم بين الصور الجسيمية والصورة الموجية».(٥) لكن الخطوة الاكبر سوف يقوم بها «بور– كرامر» «سلاتر» عام ١٩٢٤ الذين حاولوا حل التناقض الظاهر بين الصورتين من خلال مفهوم الموجة الاحتمالية Onde de propabilite وان هذا التناقض سوف يتم حله من هنا فصاعدا على اساس تفسير الطبيعة الموجية للاشعاع اذ يبين جيمس جينز ان التجربة اصبحت تقدم لنا الدليل المقنع على ان الاشعاع يطلق ويمتص ليس على هيئة وحدات كاملة اذ لا يوجد ما يوضح ان هذه الكمات تنتقل في الفضاء دون ان تنفصل discontenu كما افترض انشتين ذلك وهو امر لا يمكن ان يتحقق لأنه لا يمكن للاشعاع ان يدلنا على وجوده سواء من خلال حواسنا او اجهزتنا إلا في نهاية رحلته عندما يتفاعل مع المادة(٦) وقد رأينا كيف ان دويروغلي– شردونغر قد توصلا الى اكتشاف الصورة الجسيمية والصورة الموجية للاشعاع كوجهين متميزين وقد سادت هذه النزعة لزمن معين فالصورة الاولى تقدم الاشعاع على انه جسيمات والصورة الثانية تقدمه على انه موجات. ومن الواضح ان الصورة الجسيمية هي الانسب عندما يسقط الاشعاع على مادة وان الصورة الموجية هي الأنسب عندما ينتقل في الفراغ. ان الضوء اذن يتألف من جزءين: الجسيم– الموجة. «لكن الامر اتضح لاحقا على عكس هذا التصور فالصورة الجسيمية والصورة الموجية لا تجسمان شيئين مختلفين بل جانبين لشيء واحد... ومن هنا اصبحنا ندرك ان العلاقة بينهما هي علاقة تكامل وليست علاقة اضافة. فما ان تظهر خواص الضوء (الاشعاع) الجسيمية حتى تختفي خواصه الموجية والعكس بالعكس».(٧) لكن فكرة الموجة الاحتمالية سوف تشكل تطورا جديدا على صعيد الفيزياء الذرية، اذ يرى هيزنبرغ انها تعني ما يتجاوز هذا المفهوم، انها تهدف الى تحقيق شيء ما، ان الموجة الاحتمالية هي «تحويل» كمي - Version للمفهوم القديم: المادة - Potentia في فلسفة ارسطو «انها تحشر شيئا ما يتوسط بين فكرة الظاهرة والظاهرة نفسها، أي انها تشكل نوعا من غرابة الواقعية الفيزيائية وبمسافة متساوية بين الممكن والواقع».(٨) من هذا المنطلق سوف لا يكشف هيزنبرغ عن خيطه الفلسفي الناظم لتصوراته العلمية التي سيحاول اسنادها الى أرضية فلسفية بالمعنى الحديث. وسيظهر هنا الدور الجديد للملاحظ العلمي في مدرسة كوبنهاجن وكيفية انتقاله من الممكن الى الواقع في الفيزياء الذرية، ذاك انه اصبح يتدخل ليس في ضبط حدود الظاهرة او الواقعة الفيزيائية وانما اصبح يساهم في صنعها.

وبفعل هذا الخلق، فان الطابع الفلسفي سوف يسفر عن

قيمته العلمية عند هيزنبرغ حين يتناول نظرية الكم وعلم الذرة. إذ ينطلق من مقاربة فيزيائية فلسفية، تقوم على نوع من التقابل بين نظرية هيرا كليط والفيزياء الحديثة تحت هاجس الحراك الفلسفي للعلم وتوجيه مضامينه نحو قيام نظرية موحدة للمعرفة الانسانية.
وفي هذا السياق يقارن بين مفهوم هيرا كليط للنار في العلم القديم ومفهوم الطاقة في الفيزياء الحديثة. ومثلما تفنى جميع الاشياء في النار وتعود اليها كمبدأ كلي للخلق، كذلك «فان الطاقة تتحلل فيها كل الاشياء وتتكون منها الجسيمات الاولية، لهذا فهي جوهر مادي مثل النار لأن كميتها الكلية لا تتغير واذا كانت نار هيرا كليط هي ذلك «اللوغوس» الابدي الحي، مبدأ الحركة والتحول والتغير، كذلك فان الطاقة تتحول الى حركة، وحرارة، وضوء، وكهرباء فهي اذا ذلك الوجود المادي الحي. وان انشتين هو الذي اكتشف ان الكتلة هي الطاقة أي E=m ان كل شيء اصبح طاقة».(٩)
كذلك ان الفيزياء الذرية القديمة عند ديموقريط ترى ان الكون يتألف من ذرات لا تنقسم في الفراغ، وهي تتصادم وتتجاذب فيما بينها بفعل قوى الجذب. إن هذه النظرة الفيزيائية الميكانيكية القديمة التي تحكمها ضرورة التصادم والجذب، يتخذ منها هيزنبرغ موقفا نقديا. اما بالنسبة لفلسفة افلاطون وفي الفيثاغورية، فان الجسيمات الاولية ليست خالدة، فهي اذا قابلة للتحول الواحدة في الأخرى. وفي المقابل نستطيع: «أن نتقدم بعيدا بهذه المشابهة بين النظريات في الفيزياء الحديثة والفيزياء الافلاطونية والفيثاغورية القديمة. ان الجسيمات الاولية في (التيميه) - Timee - لافلاطون ليست جواهر وانما هي أشكال رياضية» (١٠) على هذا الاساس سوف يمنح افلاطون ذرات ديموقريط المنفصلة في الفراغ شكلا من الاتصال. وبهذا ستتحول هذه الجسيمات الذرية الى كيانات عقلية ولكنها بالمعنى المحض. وعندما يعود هيزنبرغ الى فيزياء ارسطو، فانه سيستخدم التماثل بين فيزياء ميكانيكا الكم، والفيزياء الافلاطونية والارسطية وذلك للكشف عن متشابهات التصورات الفلسفية والرياضيات التي حكمت تطور الفكر الفيزيائي، لكن مع الاختلاف في شروط وبنيات العقل العلمي قديما وحديثا.
وعندما يتناول هيزنبرغ تطور الافكار الفلسفية منذ ديكارت، ثم الوضع الجديد لنظرية الكم فهو يرى ان فلسفة ديكارت قد اقامت فصلا بين المادة والعقل، بين الوعي والجسم، أي ان الارضية الفلسفية عند ديكارت قد اختلفت جذريا عن الفلسفة اليونانية القديمة.
«هنا نقطة الانطلاق ليست تحديد الجوهر، او مبدأ التأسيس، وانما البحث عن نظرية جذرية. ولقد تفطن ديكارت الى ان ما نعرفه عن وعينا هو اكثر يقينا مما نعرفه حول العالم الخارجي».(١١)
وقد أدى هذا التصور الجديد عند ديكارت الى فصل خطير بين الوعي والمادة (والخالق انطلاقا من اثبات حقيقة الكوجيتو. وان هذا الفصل سوف يكون كليا. ان الخالق هنا سينفصل عن الأنا والعالم، أي سيبقى فوق هذا الأنا والعالم.
وفي نقده لفيزياء آنشتين، فان هيزنبرغ، قد بين ان هذا الاخير قد اتخذ من الواقعية الدوغمائية ارضية لعلوم الطبيعة: بينما نظرية الكم فهي على عكس هذا التمشي، لأنها في حد ذاتها تعتبر مثالا لإمكانية تفسير الطبيعة بواسطة القوانين الرياضية البسيطة، دون اللجوء الى الواقعية الدوغمائية، وفي المقابل ذهبت الواقعية الميتافيزيقية اكثر من الواقعية الدغمائية، اذ اعلنت ان «الأشياء توجد واقعيا»(١٢) وهذا ما ذهب ديكارت الى تحقيقه. وفي هذا السياق من نقد هذه الاشكال التقليدية للواقعية بوجهيها المذكورين، فان هيزنبرغ، سوف يرفض فكرة الحتمية والسببية(١٣) في الفيزياء الكلاسيكية ومفهوم الشيء في ذاته - La chose en soi عند كانط، كذلك فان نظرية النسبية عند آنشتين، قد ساهمت في انهيار التصورات القديمة والكلاسيكية حول حقيقة المادة، وغيرت مفاهيم مطلق الزمان والمكان، والحتمية المعممة، والابدية. وفي مقدمة هذه الاكتشافات، ان موضوع السببية لم يعد مطبقا في ميكانيكا الكم، وان قانون حفظ الطاقة لم يعد حقيقيا بالنسبة للجسيمات الاولية. كما ان علماء ميكانيكا الكم لا يرون كيف يمكن تطبيق مفهوم (الشيء في ذاته)

المجرد على عالم الجسيمات، لأن هذا المصطلح يعتبر مفهوما معقدا. ان كانط يعترف اننا لا نستطيع الحديث عن (الشيء في ذاته) لأن ما هو معطى لنا هو موضوعات الإدراك. لكن كانط أيضا يفترض اننا نستطيع ربط او تنظيم موضوعات الادراك هذه وفقا لمفهوم هذا (الشيء في ذاته) وفي محاورة دارت بين فون فايتسكر، وكارل، وجريتا استاذة مادة الفلسفة وهيزنبرغ (يعرض هذه المحاورة في كتاب الجزء والكل في مضمار الفيزياء الذرية) اذ يبين «ان ادراكاتنا كما يمكن تحديدها في الفيزياء الذرية لا يمكن ربطها وتنظيمها وفقا لمفهوم (الشيء في ذاته)، ومن ثم لا توجد (ذرة الراديوم B) في ذاتها».(١٤)

ان مفهوم (الشيء في ذاته) الكانطي لا وجود له في الواقع، انه تصور حدسي مجرد متعين بصورة قبلية في الزمان والمكان، بينما (ذرة الراديوم B) هي موجود فعلي. لهذا فان الذري «عندما يستخدم مفهوم الشيء في ذاته، فهو يستخدمه كهيكلة رياضية • une structure mathematique وان هذه الهيكلة تتحقق بطريقة غير مباشرة من التجربة».(١٥) وفي المقابل فاننا لا نستطيع الوصول الى حقيقة مطلقة بواسطة العقل الخالص.

## مع النسبية وضد ميكانيكا الكم

ان اكتشاف آنشتين لنظرية النسبية الخاصة والنسبية العامة والكانتوم (١٦) قد غير مجرى الفيزياء الحديثة، وأسقط مفهوم الزمان والمكان النيوتونين، كذلك انهار الاثير ولم تعد نظرية الضوء تتحرك في هذا الوسط «لقد ألغت النسبية قاعدة التأثير عن بعد ووحدت بين الكتلة (m) والطاقة E=m (E) أي ان الكتلة اصبحت طاقة، لكن الذاتية محدودة جدا لأن وظيفة الفيزيائي هي البحث عن حقيقة الواقع الموضوعي بمعزل عن ذاتية الملاحظ. وفي نظرية الضوء حاول أنشتين إعطاء تفسير للظاهرة الضوئية الكهربائية وأقر «بكوانتا بلانك» اذ اعتبر ان النور طاقة او كوانتا الطاقة quantum d'energie فهو عبارة عن فوتونات او حبيبات ضوئية صغيرة تتحرك في الفضاء ورغم اهمية هذا الاسهام سوف يختلف مع نظرية ميكانيكا الكم حول دور المصادفة في تحديد حركة الجسيم الاولى في الفضاء».(١٧)

أما في النسبية العامة، فقد اكتشف انشتين دور الجاذبية في انحناء، متصل الزمان المكان على اساس نظرية ريمان في الهندسة اللااقليدية التي ترى ان المكان اصبح مقعرا، او على شكل حدوة حصان وبالرغم من ان انشتين قد توصل مثل بلانك الى اكتشاف كانتوم الطاقة، لكنه اختلف مع علماء نظرية الكم وميكانيكا المصفوفات حول عشوائية حركة الجسيم (الفوتون) وبين ان الضوء يتحرك في الفضاء سهميا، أي ان الكانتوم يتحرك كوحدة لا تنفصل. في حين اثبتت تجارب نظرية وميكانيكا الكم ان كانتوم الطاقة يتحرك في الفضاء على شكل قفزات الكنغر، او في شكل من حزم الضوء الكمية وهذا هو اصل الاختلاف الذي لم يترك انشتين يتراجع عن تصوره حتى آخر أيام حياته مما جعله يصنف علميا كآخر الفيزيائيين الكلاسيكيين. وفي مقال شهير تحت عنوان (الآلهة لا تلعب النرد) Dieu ne joue pas aude بين فيه انشتين ان الظواهر المادية تسير وفقا لقوانين مضبوطة، لا يمكن للمصادفة او العشوائية ان تغير مسارها، مهما كانت نسبة الخطأ في المجال الذي مثلا يتحرك فيه الجسيم بالنسبة للموقع والسرعة.

**ان ميتافيزيقا ديكارت، تعجز عن معرفة عما يجري في مستوى المادة بمعنى ان العقل يعجز عن منح صورته للمادة بسبب الانفصال القائم بينهما**

لقد بين هيزنبرغ ان انشتين «كان غير مستعد لتقبل الصفة الاحصائية لنظرية الكم الجديدة، الا انه في المقابل لم يكن معترضا على عقد مقولات احتمالية حيث تكون معرفة كل الادوات اللازمة لتحديد نظام معين غير ميسرة ومن جهة اخرى لم يرد التسليم انه من غير الممكن مبدئيا معرفة كل الجوانب الضرورية للتحديد الكامل لحدث ما (ان الإله الحبيب لا يلعب النرد) Dieu ne joue pas au de (Der liebe Gott Wurfelt nicht) (١٨)

لقد ردد انشتين هذه العبارة كثيرا خلال المؤتمرات العلمية للفيزياء في (GOMO) و(SOLVAY) ببروكسل. (١٩)

لكن ميكانيكا الكم اثبتت ان (الآلهة يلعب النرد)، ولا يمكن إلا ان يفعل ذلك، وتثبت العشوائية التي تتحكم في مجال الجسيمات الاولية، وتحديدا منذ اكتشاف نظرية الانفجار العظيم Le big bang ان الآلهة كان لديها مثل هذا الاختيار من بين اختيارات اخرى ممكنة، فهي اذا تلعب النرد وبطريقة فاعلة الى حد مطلق.

ويبدو ان الآلهة لم تكف عن اللعب بالنرد، منذ النشأة التي ظهرت عنها الجسيمات الاولية التي منها تم خلق الكون. ان فيزياء انشتين في النسبية، قد شكلت فاصلا اساسيا في التأسيس لنظرية الكم، لكنها وقفت ضد النتائج التي توصلت اليها والآلهة سوف تبقى دائما لا تلعب النرد لكن المسألة المهمة وهي ان نظرية النسبية، قد شكلت الاطار الفيزيائي والفلسفي الحديث الذي استلهمت منه الفيزياء المعاصرة كل قوانينها العلمية وتصوراتها الفلسفية: وبدونها كان يتعذر عليها ان تحقق كل تلك الانجازات الكبيرة خاصة في مجال تطور الفيزياء الذرية.

## مبدأ علاقات الارتياب عند هيزنبرغ التلازم بين صدق التجربة والتصور الفلسفي

يذهب هانزباجيل HEINZ PAGELS في تحديده لمبدأ علاقات الارتياب الى ان (المتغيرات) Les variables في الفيزياء الكلاسيكية التي تحدد حركة الجسيم هي اعداد Des nombres مثال: ان الموقع (q) للجسيم بالنسبة لنقطة ما يمكن ان تكون 5 m أي (q=5) اما سرعته quantite de mouvement يمكن تمثيلها بواسطة (P=3) P=m x v .

ان اعدادا مثل: 3 و 5 في هذا المستوى: نبدل النظام مع المحافظة على النتيجة On change le systeme sans chnger le resultat وهذا يعني ان: 3x5=5x3=15 ان ترتيب الضرب هنا ليس له اهمية وان هذه التبديلية La commuratvite تنطبق أيضا على السرعة وموقع الجسيم ان هذه «المتغيرات ces variables كأعداد في الفيزياء الكلاسيكية، تخضع لقانون «التبديلية» (PxQ=QXP) (٢٠) La commutativite .

في حين ان الفكرة الرئيسية لميكانيكا المصفوفات تنطلق من ان «المتغيرات» Les variables الموقع (q) والسرعة (p) للجسيم، لم تعد ممثلة باعداد وانما بالمصفوفات التي لم تعد تخضع بالضرورة لقانون «تبديلية» النظام مع المحافظة على النتيجة، أي ان (PXQ) لم تعد تساوي (QXP).

وفي مقال، لماكس بورن وجوردان حول اكتشاف هيزنبرغ لمبدأ علاقات الارتياب حيث قد بينا «ان المصفوفات التي تمثل الموقع (q) والسرعة (p) للجسيم، فهي الفرق بين et(qxp) (pxq) يجب ان تكون «متوافقة» - - proportionnelle مع ثابت بلانك. واذا كنا موجودين في عالم متصل - un monde continu حيث h=o ، فان المصفوفات (p) et (q) ستخضع لقانون «التبديلية» كأعداد بسيطة وذلك كما في الفيزياء الكلاسيكية». (٢١)

لكن h ≠ o حتى وان كانت صغيرة جدا وفي الواقع فان الموقع (p) والسرعة (q) للجسيم لا يمكن اعتبارها كأعداد بسيطة، وانما يجب أن تكون ممثلة بالمصفوفات وبالتالي يجب أن تخضع لقانون «تبديلية» النظام «بتبديلية» النتيجة او «اللاتبديلية» La non - commutativite لميكانيكا المصفوفات Les matrices وليس لقانون «تبديلية النظام» مع المحافظة على النتيجة commutativite التي تطبق في الفيزياء الكلاسيكية.

على أرضية اكتشاف ميكانيكا المصفوفات، توصل هيزنبرغ الى صياغة «مبدأ علاقات الارتياب» أو «عدم التحديد» أو عدم اليقين» وهذا التحديد المفهومي يمكن ان يناقش بشكل اكثر تدقيقا ، نظرا لأهمية المصطلح ودوره في بناء ميكانيكا الكم وهو الشيء الذي يؤكد عليه هيزنبرغ في هذا السياق ويمكن ان نتناوله في مناسبة اخرى من توسعنا في هذا البحث. فما هو هذا المبدأ؟ وما هي قيمته الميتافيزيقية؟ وما هي الاستتباعات الفلسفية التي انجزت عنه؟

تنطلق فرضية هيزنبرغ من «ان قيس حجم (q) في النظام – le systeme مرتبط دائما بحجم آخر فيه (p). فاذا كانت قيمة (p) قد تم ضبطها قبل ان تقاس فيه (q)، فان تغييرا يطرأ على (p) من جراء القيام بقيس (q)، وهو تغيير نجهل مداه داخل مجال ΔpxΔq وهذا مرتبط بالتشكك Δq الذي الذي يرافق قيمة (q)، فاذا اعطانا القيس قيمة (q) دون ادنى غموض، فان الغموض بشأن (Δq) يصبح لا متناهيا، فلن نستطيع معرفة قيمة (p)، وفي هذه الحالة ينتج عن العملية الاولية التي تسبب فيها القيس ان (p)

تبقى غير محددة تماما. فاذا اردنا تجنب تزايد (Δp) تزايدا لا متناهيا، وجب علينا التخلي عن الجري وراء القيس بخصوص قيسنا لـ(q) والتمسك بشأن دقة القيس بأن قيمة (q) تبقى غير محدودة في المجال (Δq) فتكون عندئذ (Δp) قيمة محدودة مرتبطة ب:(٢٢)

$$\Delta p \times \Delta q \geq \frac{\hbar}{2\pi}$$

ماذا يعني اذا عدم التحديد على صعيد التجربة في مجال الجسيمات الاولية؟ لقد اصبح من المتعذر منذ اكتشاف هوية الجسيم المادية والموجية (شرودنغر- دوبروغلي) ان نقيس في نفس الوقت الموقع والسرعة لهذا الجسيم. وذلك نظرا لطبيعته المزدوجة. ومن ناحية اخرى فإننا لا نملك آلة قيس تقيس بدقة هذا الوضع المزدوج للجسيم في آن واحد. وعلى هذا الاساس اذا حاولنا قيس (q) في مجال (Δq) تضطرب (p) في مجال (Δp) ثم اذا حاولنا قيس (p) في مجال (Δp) تضطرب (q) في مجال (Δq) وهذا مما يفسر مبدأ علاقات الارتياب في مجال ΔpxΔq . ويبرز قيمة الخطأ في قيس هذا المجال. وهنا لابد ان نذكر ان اكتشاف نيلز بور لحركة الالكترون لذرة الهيدروجين كان له الدور الفاعل في صياغة هيزنبرغ لمبدأ علاقات الارتياب ، كما ان «بور» لم يتناول، موقع الالكترون quentite de mouvement وانما سرعته.



وسوف تثبت التجارب الفيزيائية التي رافقت نشأة ميكانيكا الكم واللاحقة منها منذ نيلوزبور وديراك وشرودنغر وفاينمان واوبنهايمر صحة مبدأ علاقات الارتياب عند هيزنبرغ حيث ستؤكد البحوث الرياضية والتجريبية لدى هؤلاء الفيزيائيين النظريين صلابة نظرية الكم وميكانيكا الكم التي ستفضي الى انهيار الحتمية في المجال الميكروفيزيائي وذلك رغم الاختلاف المتباين حول مبدأ علاقات الارتياب. ويمكن تحديد هذه التجارب الفيزيائية الداعمة لمبدأ علاقات الارتياب في ثلاثة اتجاهات رئيسية:

**الاتجاه الاول**: هو الاتجاه الذي رافق ظهور ميكانيكا الكم حيث يكمن «نجاح هذه النظرية في جعل الذرة ليس كتركيب دائم التغيير يتسرب منه الاشعاع كما يتسرب الغاز من البالون المثقوب، بل كتركيب يطلق ويمتص الاشعاع على هيئة حزم خلال لحظات من الزمن. لهذا فان طاقة الذرة لا تتغير باستمرار لكنها تقفز فجأة عند تلك اللحظات من قيمة لأخرى» (٢٣) وفي هذا السياق الذي تأسست فيه ميكانيكا الكم.

لاحظ ديراك ان الفيزياء الكلاسيكية حاولت تفسير الظواهر الفيزيائية بلغة الجسيمات والاشعاعات التي تتحرك في الزمان والمكان ووضعت جملة من الفروض البسيطة لتحديد العوامل التي تتحكم في الاجسام كما تبدو في عالم الظواهر. ولهذا فان الفيزياء الكلاسيكية لم تستطع ان تكشف عما يحرك عالم هذه الظواهر في الاعماق التي توجد خلفها. وقد بين ديراك انه حتى نفهم القوانين الاساسية للطبيعة، لابد ان نتصور وجود طبقة أعمق تعمل فيها الظواهر. ويفترض وجود ثلاثة مكونات أساسية لها: الطبقة السفلية، عالم الظواهر والملاحظ الذي يشاهدهما. ويبني ديراك تصورا رياضيا للكشف عن هذه الحقيقة وابرازها بواسطة «عاملات» - operateurs- Dirak وهي من نوع رياضي بحت.

وفي مجال اكتشاف الميكانيكا الموجية فان لوي دوبروغلي (الأول) (٢٤) وشرودنغر قد حددا الميكانيكا الموجية هدفا، وهو تفسير سلوك الذرات والجسيمات المادية تفسيرا ملموساً بواسطة مفاهيم من الفيزياء الكلاسيكية. لكن هذه النظرية وجدت بعض الصعوبات نتجت عن سؤال أساسي: هو هل ان الجسيم والموجة حقيقيان واقعا؟ أما أن احدهما يمثل الواقع؟ والآخر مجرد خدعة؟ واذا كان لوي دوبرو غلي قد توصل الى ان الالكترون يشكل جسيما وموجة معا ومعنى هذا انه يدور حول النواة بوصفه هذه الحالة المزدوجة (الميكانيكا الموجية). فان شرودنغر قد اختار الحل

الجذري من ازدواجية الجسيم (مادة وموجة) حيث لم يكن يرى الواقع إلا من خلال الموجات وكان يعتبر في المقابل الجسيم كتشكيل يحدثه تداخل الموجات. أما ماكس بورن، فقد استبدل واقعية الأمواج بواقعية الجسيمات. ان هذا الاتجاه بقدر ما قد لعب دورا أساسيا في ظهور ميكانيكا الكم فانه سوف يبلور في النهاية اطروحات مضادة لمبدأ علاقات الارتياب، ولكنها غير واضحة رغم رفضها للعشوائية ولدور تدخل الملاحظ (الذات) في القيس التجريبي.

**الاتجاه الثاني**: يمثل هذا الاتجاه الجيل الثاني ما بعد مؤسسي نظرية وميكانيكا الكم، اوبنهايمر، وفاينمان، وباركلي الذين اثبتوا بواسطة الرياضيات الفيزيائية في المضمار الذري صدق ميكانيكا الكم، لأنهم كانوا فيزيائيين نظريين حتى النخاع. ويشكل مفهوم حاصل جمع التواريخ عند فاينمان «٢٥»- مفهوما اساسيا في ابراز الطابع الاحصائي والاحتمالي لميكانيكا هيزنبرغ.

**الاتجاه الثالث**: هو الاتجاه الذي تمثله «نظرية لكل شيء» التي ساهم في وضعها ستيفن هوكنغ- هارتل، وبنروز. حيث يذهب هوكنغ الى فرضية جديدة للتوحيد بين النسبية العامة وميكانيكا الكم او ما يسمى بنظرية (الكم الجذبوي) ويتخذ هوكنغ- بنروز من «الثقوب السوداء» Les trous noirs المجال الذي يمكن البحث فيه عن الظروف الابتدائية التي أدت الى تكون الجسيمات الاولية مع بدء الدقائق الاولى الثلاث عند الانفجار العظيم. وهذا ما يفسر ضرورة خلق هذه النظرية التوحيدية لتفسير كل شيء ماضيا وحاضرا ومستقبلا. أما فرضية علماء نظرية الفوضى، فهم يرون ان العشوائية أو اللانظام، هو الذي يحكم كل شيء. بل ان العشوائية هي التي تحكم تصرفاتنا وأفعالنا وتحدد حركة كل الظواهر التي تحيط بنا في الواقع.

## النقد، الأطروحات المضادة وتأويل مدرسة كوبنهاجن

ان اطروحات فيزيائيي مدرسة كوبنهاجن قد تعرضت الى نقد مفاهيمها ومضامينها العلمية وتصوراتها الفلسفية ويحصرها هيزنبرغ في ثلاث مجموعات.

**المجموعة الاولى**: ان هذه المجموعة لا تريد ان تغير النتائج التجريبية لجماعة كوبنهاجن، ولكنها تحاول ان تغير اللغة التي تم استخدامها حتى تتوافق اكثر مع الفيزياء الكلاسيكية وبمعنى آخر فان هذه «الجماعة تريد ان تغير الفلسفة التي قامت عليها نظرية الكم دون ان تغير الفيزياء».(٢٦)

**المجموعة الثانية**: هذه المجموعة اعتبرت ان نظرية الكم هي الاكثر صلاحية، لكن شرط ان تكون النتائج التجريبية متوافقة مع كل المجالات التي طبقت فيها هذه النظرية. وان انصار هذه المجموعة، حاولوا ان يغيروا نظرية الكم في حدود معينة.

**المجموعة الثالثة**: هذه المجموعة أبدت عدم ارتياحها للنتائج التي توصلت اليها جماعة كوبنهاجن وخاصة النتائج الفلسفية التي صاغتها لكن دون ان يحدد اصحابها اطروحات مضادة واضحة لنظرية الكم. وان هذه المجموعة تعتبر الأولى تاريخيا وتمثل مقالات «انشتين» و«فون لو» و«شرودنغر» نموذجا لهذا الاتجاه بناء على هذا التحديد يلخص هيزنبرغ النقطة المشتركة لهذه الاطروحات المضادة لنظرية الكم حيث يذهب اصحابها الى العودة الى العالم الموضوعي كمجال للتجربة الفيزيائية.

وفي هذا السياق من عرض الاطروحات المضادة لنظرية الكم، يمكن ان نشير الى نقد أنصار الحتمية النسبية التي وجهت نقدها لميكانيكا الكم عند هيزنبرغ ويتصدر «مينتز» Munitz هذا الاتجاه المضاد وتحديدا في مستوى رفضه للنتائج الفلسفية لهذه النظرية اذ «بالرغم من نجاح مبدأ علاقات الارتياب عند هيزنبرغ في التعامل مع ظواهر الفيزياء الجسيمية، إلا أن ذلك لا يعني أن السببية أو الحتمية قد فشلت في مستوى الجسيمات الاولية، وإنما يعني ذلك أن الخلق الانساني والاكتشافات العقلية، قد وجد أكثر من وسيلة واحدة للتعامل مع معطيات التجربة».(٢٧) ويذهب «ايوينج» الى نفس هذا التصور الذي يقر بضرورة الحتمية والقول بالتخفيف، من حتمية «لابلاس» المعممة في بناء الحقيقة العلمية كما يذهب أيضا «بلانشارد» الذي لا يستبعد كليا العلاقة السببية

المباشرة، إذ يرى فيها ضرورة لمعرفة حقيقة الظواهر إلا أن هذا المبدأ لم يتعامل مع العلاقة السببية، وإنما تعامل فقط مع أدوات القيس التي نقيس بها الجسيم المعلن عنهما في المبدأ وليس ثمة أي شيء أيا كان يشير في المبدأ الى ان أي حادث فيزيائي هو غير مسبب».(٢٨) ويمكن ان نستحضر هنا الرياضي والفيلسوف «كورنو» (ق١٩م) فقد قال بالحتمية المفتوحة التي سمحت له بتصور المصادفة في صميم تركيب الحتمية. وبمثل هذا التحديد يترك «كورنو» جانبا حتمية «لابلاس» المعممة التي لا تترك مجالات للمصادفة في تحديد الظواهر الطبيعية لكنه يحافظ في المقابل على السببية من خلال السلاسل المترابطة للظواهر بما في ذلك الظواهر الجسيمية وكما يقول «موي»، ان «كورنو» قد أعطى للصدفة وجودا موضوعيا. (٢٩)

في حين اذا تناولنا فكرة الحتمية عند «كالينمار»، فاننا سنجدها تختلف عن حتمية «لابلاس» و«كورنو» دون أن يرفض هذين الحتميتين بل انه قد حاول في المقابل التوفيق بينهما وبين النتائج الفلسفية لميكانيكا الكم والنظرية النسبية. بمعنى حاول «كالينمار» ان يوفق بين ما هو واقعي وما هو ممكن، دون أن يرفض دور المصادفة والقوانين الاحصائية والحتمية والنسبية في التأسيس لفهم افضل للحقيقة العلمية.

وفي الدفاع عن الحتمية والضرورة في علاقتها بالحرية، يذهب «كانتا» الى ان الضرورة والحتمية والسببية المطلقة تعنى بالانسجام والنظام الظاهر في الأشياء. وهذا يعني ان الرغبة في رؤية النظام والانسجام، قائما في الأشياء ليس علامة على الحرية. ثم يقول، ان الحتمية تختص بالتحكم في الظواهر الطبيعية ولا تعني إثبات الحرية التي هي فعل إنساني. ويذهب أخيرا الى «أن الحتمية تختص بعالم الظواهر الطبيعية فقط. وإذا كان بعض اللاحتميين يستدلون على حرية الجسيمات الميكروفيزيائية للتدليل على حرية الارادة الانسانية، فإن الحرية ليست في حاجة الى مثل هذا الاثبات لتحديد وجودها». (٣٠)

ولهذا يقول «كانتا» هل من المعقول ان تنتظر الحرية كل هذه السنين الطويلة حتى يعلن هيزنبرغ في القرن العشرين عن وجودها بواسطة مبدأ علاقات الارتياب؟ حتما إننا لن نناقش هذا التبسيط لموضوع الحرية عند هيزنبرغ كما اراد «كانتا» أن يختزلها في المجال الانساني. ان تصور مفهوم الحرية في علاقتها بالمصادفة أعقد بكثير مما ذهب إليه «كانتا» وهذا سيكون أحد الموضوعات الاساسية التي سوف نبحثها لاحقا.

**إن المستويات الثلاثة للواقع العلمي، والمعرفي العلمي، والقيمي الاخلاقي في مخطوط عام ١٩٤٢، تشكل في الواقع الأرضية لتحديد القيمة الميتافيزيقية لمبدأ علاقات الارتياب**

وأخيرا يرى لوي دوبروغلي (الثاني) (٣١) في المحاضرات ضرورة العودة الى الفيزياء الكلاسيكية لإعادة النظر في النتائج التي انتهت اليها ميكانيكا الكم حيث لم يعد يعتقد في العشوائية كمحدد لحقيقة وجود الجسيم في المجال الميكروفيزيائي لكنه لم يذهب الى حد نقد او رفض مبدأ علاقات الارتياب عند هيزنبرغ حيث كان قد دافع في المتصل والمنفصل في الفيزياء المعاصرة. وفي المادة والضوء، والفيزياء والميكروفيزياء عن أهمية الاحتمال والتكاملية واللاحتمية في بناء الحقائق العلمية الجديدة في المجال الميكروفيزيائي.

إن أنصار الحتمية النسبية، بالرغم من أهمية ما طرحوه بصدد علاقة السببية بالعالم الموضوعي، ورفض ميكانيكا الكم لهذا التصور في مجال الجسيمات الاولية. فان هذا النقد لم يذهب الى القول بعدم صحة العشوائية والاحتمال ومبدأ علاقات الارتياب التي تقوم عليها ميكانيكا الكم. وإنما معظم هذا النقد قد اعطى للحتمية مكانتها في بناء الحقيقة العلمية الى جانب اللاحتمية في المجال الميكروفيزيائي. وهذا ما يشكل في الواقع الثراء النظري العلمي والتجريبي والفلسفي الذي أخذ ينعكس بشكل فعال في ميدان الفيزياء. ولكن يبقى للحتمية والسببية مكان ضعيف لبناء الحقيقة العلمية في مجال الجسيمات الأولية.

$$\Delta p \times \Delta q \geq \frac{\hbar}{2\pi}$$

## الاستنتاجات الفلسفية والقيمة الميتافيزيقية

بعد أن استوفينا في حدود موجزة ومتواضعة أطروحة هيزنبرغ الاساسية حول ميكانيكا الكم وما اتصل بها من نقد للتصورات الفيزيائية والفلسفية القديمة والحديثة ومن نظريات فيزيائية أثبتت صحة هذه الميكانيكا وكذلك الاطروحات المضادة لها كالحتمية النسبية والفرضيات التي ظلت مشدودة الى الفيزياء الكلاسيكية سنحاول الآن أن نعرض لبعض النتائج الفلسفية التي ترتبت عن مبدأ علاقات الارتياب، ثم محاولة الكشف عن إمكانية وجود قيمة ميتافيزيقية ثمة لها من الاشارات الفلسفية التي تعزز حضورها في مشروع وحدة المعرفة العلمية عند هيزنبرغ. فكم كان الموضوع جميلاً في عهد انشتين(٣٢) أن نبحث عن الأسس الفلسفية والمعرفية التي ترتبت عنها معادلته الشهيرة في النسبية $E=mc2$ وكم هو جميل أيضا ان نبحث عن النتائج الفلسفية والقيمة الميتافيزيقية لمبدأ علاقات الارتياب عند هيزنبرغ:

$$\Delta p \times \Delta q \geq \frac{\hbar}{2\pi}$$

لاشك ان النتائج الفلسفية لمبدأ علاقات الارتياب يمكن أن نكشف عنها أولا في الأسس الفيزيائية والفلسفية التي قامت عليها نظرية الكم التي أدت الى احداث قطيعة مع كل التصورات الفيزياء الكلاسيكية وانهيار قوانينها في مجال الفيزياء الذرية حيث أن الفيزياء الكلاسيكية لم تعد بقوانينها الحتمية وبشروطها ومفاهيمها قادرة على معرفة ما يجري بالضبط داخل الذرة. إن انهيار الفيزياء الكلاسيكية عند هذا الحد، لم يعد يسمح بتطبيق قوانينها في المجال الذري على هذا الاساس ومن المنطلقات التجريبية والنظرية الجديدة للفيزياء الذرية، توصل هيزنبيرغ احد مؤسسي ميكانيكا الكم الى بناء تصور فيزيائي وفلسفي جديد، قد غير الى حد كبير في بنية التفكير الفيزيائي والابستمولوجي المعاصر، حيث لم يعد ثمة مجال لمواصلة الانفصال بين الظاهرة الطبيعية (الجسيم) موضوع القيس والذات العلمية (الملاحظ) في المجال الميكروفيزيائي وذلك بسبب اكتشاف الهوية الفيزيائية الجديدة التي اصبحت للجسيم (مادة وموجة معا) في مستوى الجسيمات الأولية.

ان الذات العلمية في هذا المستوى أصبحت غير منفصلة عن الظاهرة موضوع القيس، وتتدخل في تحديد المسارات التي يتخذها الجسيم عند قيس سرعته وموقعه، هذا يعني ان الجسيم لم يعد يخضع في مجال السرعات العالية الى أي نظام ثابت أو أية قوانين للحتمية تحدد موقعه وسرعته في نفس الوقت في المجال الميكروفيزيائي. وذلك لأن الجسيمات الأولية أصبحت كائنات رياضية بما أنها باتت تفتقد للصفة الموضوعية التي تتسم بها الظواهر المادية في الواقع الموضوعي، وإن هذه الخاصية الصورية او الرياضية باتت تشكل هوية الجسيمات الأولية ويمكن أن يمثل هذا التصور احدى النتائج الفلسفية لميكانيكا الكم.

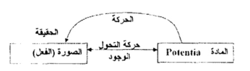
وقد بين هيزنبرغ هذا التوجه الفلسفي في نقده للفلسفة الذرية القديمة متتبعا تطور بنية العقل الفيزيائي فديموقريط كان يرى أن الكون قد تأسس على وجود ذرات وفراغ وهذه الذرات تتصادم وتتجاذب بحكم قوى الجذب وهي وحدات لا تنقسم ومنفصلة عن بعضها في الفراغ وهذه النزعة الذرية الطبيعية الميكانيكية الساذجة قد شكلت البداية الاولى للذرة، ولكنها لم تؤسس لروابط مادية تقوم عليها بنية المادة. ومن جهة ثانية ان هذه النزعة الذرية القديمة تحكمها الضرورة (ضرورة التصادم التجاذب) وهذا ما يجعل منها علما بسيطا مقيدا بالحتمية. ومن نفس هذا المنطلق، ينتقد هيزنبرغ الواقعية الميتافيزيقية عند ديكارت الذي يفصل بين العقل والمادة ويجعل الله فوق كل البشر والعالم. ان ميتافيزيقا ديكارت، تعجز عن معرفة عما يجري في مستوى المادة بمعنى إن العقل يعجز عن منح صورته للمادة بسبب الانفصال القائم بينهما. كذلك فان الواقعية الدوغمائية التي استند اليها

انشتين، تقر بعالم موضوعي مستقل عن الذات وبالتالي فهي لا تستطيع أن تغير قوانينه وتتحكم في تحديد مسار ظواهره الطبيعية. وان العشوائية عرضية ولا يمكن أن تتدخل في تغيير القوانين الطبيعية التي يقوم عليها العالم الموضوعي. ولهذا فان (الآلهة لا تلعب النرد).(٣٣) كما ان هيزنبيرغ قد رفض كل أشكال السببية المطلقة، ومفهوم (الشيء في ذاته) المجرد الذي لا يحيل الى أية واقعة تجريبية.

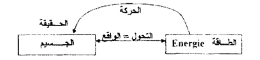
إن مبدأ علاقات الارتياب، هو الذي سيساهم الى حد بعيد في انهيار كل التصورات الحتمية وما نتج عنها من أشكال الواقعية الدوغمائية والمثالية المجردة، ويؤسس بالتالي لانطولوجيا علمية، لا يمكن فصلها عما يجري في عالم الجسيمات الأولية. وسوف يعود هيزنبرغ الى فلسفة أفلاطون وفيزياء أرسطو ليربط نوعا من المماثلات بين ما يجري في نظرية ميكانيكا الكم وهذه الفيزياء القديمة.

نحن نعرف ان افلاطون يشتق الحقيقة من عالم الصور وفي المقابل فان الاشياء الحسيّة تعجز عن ادراك حقيقة عالم الصور (المثل، الأفكار) ان الحقيقة قد اصبحت كامنة في الصور وليس في الذراع المنفصلة عند ديموقريط وعلى هذا النحو فان الصوَر سوف تعوّض الموجودات الذرية القديمة أي بمعنى فقد اصبحت كياناتا تشتق من العقل، او هي كائنات عقلية. ان هذا التصور المثالي للحقيقة عند افلاطون بما هي كيان خلق العقل، يمكن مقارنته بالجسيمات الأولية التي أصبحت كائنات رياضية أي انها تشتق أيضا من العقل. إذا يمكن أن نلمس هنا مشابهة بين مثالية افلاطون المطلقة، وبين انطولوجية هيزنبرغ الواقعية، ويمكن ان نسميها انطولوجية علمية لا يمكن فصلها عن النسق الذي يقوم على أساس رياضي وتجريبي. وبمعنى آخر ان في المجال الميكروفيزيائي أي في مستوى دراسة الذرة تتماثل الصور الافلاطونية مع الجسيمات الأولية ككيانات عقلية. وفي هذا السياق كذلك يمكن الربط بين التصور الارسطي للموجود: (المادة والصورة) والتكوين المخصوص للذرة (البروتون، النيترونن الالكترون) الطاقة وهي الجسيمات الاولية التي تشكل منها وجودها. «فإذا أردنا ان نقارن بين التصور الأرسطي لتشكل المادة التي ليست سوى المادة ذاتها (potentia) وتصورنا لمفهوم الطاقة التي تتحول الى الواقع بواسطة الشكل (٣٤) في اللحظة التي يخلق فيها الجسيم الأولي».(٣٥) فإن هذه المقارنة بين المادة والصورة (٣٦) عند ارسطو والنواة والضباب الجسيمي عند هيزنبرغ سيكشف لنا ان الفيزياء المعاصرة قد استبدلت المادة بالطاقة ولئن يمكن التأكيد هنا على وجود مماثلة فلسفية بين التصورين على الصعيد الانطلوجي فان في المستوى العلمي، سنجد اختلافا جذريا في مستوى تحديد الواقع. فإذا كان الفيزيائي القديم لا يتدخل في تغيير مسار الواقع، فإن الميكروفيزيائي المعاصر، يتدخل في صنع هذا الواقع نظريا وتجريبيا.

I. فيزياء أرسطو




II. الفيزياء الذرية عند هيزنبرغ




ان المادة في فيزياء وفلسفة ارسطو هي التي عنها تنشأ الصورة. فالصورة هي اذا تحول لما كان موجودا بالقوة (المادة) الى ما هو موجود بالفعل (الصورة) لكنها تبقى مفارقة وهي ما يوجد عليه الشيء بالفعل في الواقع. إن هذه العلاقة القائمة بين الصورة والمادة عند أرسطو يقابلها في الفيزياء الذرية: الطاقة– الجسيم. فإذا كانت نواة الذرة هي الطاقة المتحوّلة الى مادة، فان الجسيم يمثل الصورة (الضباب الجسيمي). ويعني هذا ان الذرة = (النواة+ الضباب الجسيمي) أي ان الطاقة عندما تتحول الى الواقع يتخلق الجسيم:

الذرة + النواة (الطاقة)+ الضباب الجسيمي

المادة الصورة

ان حضور الانطولوجيا الارسطية في فيزياء هيزنبرغ لها ما يبررها على الصعيد الفلسفي إذا ما حاولنا اقامة مقارنة بين تحول المادة الى صورة وتحول الطاقة الى جسيم عبر الشكل فإننا في كلا الحالتين نوجد امام وجود المادة والصورة في الواقع. ومثلما ان الصورة هي من خلق العقل عند ارسطو كذلك الجسيم يتجسد بما هو كيان رياضي من خلق العقل عند هيزنبرغ، أي مثلما ان الواقع يتجسد في الصورة عبر انتقال المادة الى موجود بالفعل كذلك عند هيزنبرغ تتحول الطاقة (المادة) الى جسيم وفي هذا التحول يمكن ان نكشف عن القيمة الميتافيزيقية ضمن هذا التصور الاحيائي لانطولوجيا ارسطو.

كما يمكن ان نقارن بين الهيولي وهي وجود المادة في حالة اللاتشكل قبل ان تتحقق بالفعل عند ارسطو وبين الطاقة التي تتحول عبر الشكل الى جسيم أولي خلال لحظة الخلق. وهذا يقودنا الى افتراض ان الصورة والشكل يشكلان ميتافيزيقا المادة والطاقة، أي ما يقع وراء الصورة والشكل، مما يعزز هنا فرضية القيمة الميتافيزيقية لمبدأ علاقات الارتياب عند هيزنبرغ. وفي الحقيقة إذا أردنا البحث في هذه القيمة فان امكانية تحديدها في مشروع النظرية العلمية والمعرفية الموحدة يتمتع بكثير من المشروعية ففي مخطوط عام ١٩٤٢، يطرح هيزنبرغ ثلاثة مستويات للواقع الذي يؤسس للمعرفة العلمية:

- **المستوى الاول**: المثالية الكلاسيكية في مجال الفيزياء الكلاسيكية وتحت هذا المفهوم يجمع «بين ميكانيكا نيوتن والنظرية الكهرومغناطيسية والنظرية النسبية الخاصة والعامة. وتوجد بين هذه النظريات الثلاث التي أسست للفيزياء الكلاسيكية اختلافات كثيرة في مستوى فهم الاشياء الطبيعية وان كل نظرية منها تبرز الأزمات التي مر بها تاريخ الفيزياء».(٣٧)

- **المستوى الثاني**: يجمع فيه بين علوم غير متجانسة مثل ميكانيكا الكم والكيمياء والبيولوجيا وعلم النفس، ويضفي عليها نظاما خاصا محددا يقوم على العلامات (اللغة، الكتابة، الفن، العلم، السياسة). وبالرغم من ان لهذه العلوم المختلفة مشاكل بارزة، يرى هيزنبرغ ضرورة ان تعالج منفصلة عن بعضها.(٣٨)

- **المستوى الثالث**: يعالج الابداعات غير الموضوعية للروح: حيث يطرح قضايا معروفة حول المعتقدات ويحلل هذه المسألة من وجهة نظر أدواتية وأمام تجاوز المخاطر التي تطرحها هذه المعتقدات الدينية والثقافية، فإن هيزنبرغ، يرى ضرورة إعادة التفكير في هذه المسائل حتى نتجنب المخاطر التي تمثلها. والمهم في هذا التفكير هو «ليس اثبات وجود الآلهة، وإنما الأهم هو ما يجب أن نقوم به، أي أن نكون طيبين ونساعد الآخرين (etre bon et aider les autres) (٣٩).

ان هذه المستويات الثلاثة للواقع العلمي، والمعرفي العلمي، والقيمي الاخلاقي في مخطوط عام ١٩٤٢، تشكل في الواقع الأرضية لتحديد القيمة الميتافيزيقية لمبدأ علاقات الارتياب:

إن الواقع عند هيزنبرغ متعدد المستويات ومتنوع في أشيائه وظواهره. وإن في هذا التنوع يمكن البحث عن الحقيقة في تعددها واختلافها. وإن هذا ما يضفي على نظريته في العلم شرعية التكامل والوحدة. وتمثل القيم دورا أساسيا في تحقيق هذا التكامل لبناء معرفة علمية إنسانية موحدة. من هنا يستمد موضوع الدين أهمية مميزة عند هيزنبرغ الى جانب القيم الاخلاقية. وهو على عكس «ديراك» الذي يرفض موضوع الدين والآلهة في بناء المعرفة العلمية. كذلك يفصل «بلانك» بين مجال العلم ومجال الدين، أي أن العلم والدين المتصلين بالكون منفصلان تماما. بينما لا يرى هيزنبرغ ضرورة في اقامة هذا الفصل، لأن البشرية في نظره لا يمكن أن تستمر طويلا، أو تحيا بهذا الفصل. وبذلك فهو يعتقد بالتكامل بين المبادئ الموضوعية التي يقوم عليها العلم والقيم التي يقوم عليها الدين إن للدين وظيفة تكميلية. على هذا الاساس نكتشف أن هيزنبيرغ ينزّل حقيقة المعرفة الفيزيائية العلمية، في واقعية مفتوحة أوسع، أي توسيع منطقة التجربة الى اكتشاف كل ما يتصل بالإنسان والكون. وعند هذه النقطة يمكن أن تتجلى القيمة الميتافيزيقية لعلاقات الارتياب، لكن يبقى علينا أن نضبط حدودها ليس في الإرث الميتافيزيقي التقليدي أو الحديث الذي قام على الفصل بين الذات والموضوع وانما في اطار معرفي موّحد يقوم على إعادة الدمج بين الذات والموضوع، بين الانسان والكون وذلك لتخليص الحقيقة من كل أشكال طغيان

الميتافيزيقا المجردة والدوغمائية والحتمية المعمّمة والنزعات التجريبية المغلقة.
إن في السياق المفتوح لتطور المعرفة البشرية عند هيزنبرغ يمكن ان نكشف عن ميتافيزيقا تأسيسية، تنبع من العلم ولكنها تتشكل في ثنايا المعرفة الكاملة المفتوحة على التنوع والاختلاف. وهذا هو العمق الذي نرجو أولا أن نلامس سطحه حتى نصل الى نهايته وفي دراستنا هذه كنّا أقرب الى دراسة النتائج الفلسفية التي شكلت الاطار الموضوعي لنشأة ميكانيكا الكم، وان علاقات التشكك التي نشأت عن استحالة قيس السرعة وموقع الجسيم في نفس الوقت في مجال الجسيمات الاولية، هو ما يضفي في العمق شرعية هذه النتائج الفلسفية في مستوييها الانطولوجي والابستيمولوجي وهذا ما سيقودنا بالضرورة الى الكشف عن صلاحية فرضية البحث في القيمة الميتافيزيقية التي تكمن وراء علاقات التشكك. إلا أن هذا البحث الذي قمنا به لم نعالج فيه المسائل التالية، فأولا ليس ثمة ما يشير الى غياب الضرورة في علاقات الارتياب(٤٠) وهي النقطة التي تناولها «كانتا» في نقده لميكانيكا الكم عند هيزنبرغ. وهذه المسألة تتطلب مزيدا من التدقيق والبحث. وهذا يعني أن لا وجود للضرورة في فيزياء هيزنبرغ؟ هذا إذا انطلقنا من التركيب الحاصل بين المصادفة والحرية التي تحكم وضع الجسيم الأولي في مستوى تحديد الموقع والسرعة. ثم إن كان الأمر على هذا النحو، فما هي مبررات هذا الغياب؟ كذلك واجهتنا مسألة أخرى استثنائية خلال بحثتنا، وهي تتمثل في ماذا يعني القول بالالكترون الحر؟ أو حرية الالكترون، وماذا تعني هذه الحرية مقارنة بحرية وإرادة الانسان؟ وهي المسائل التي سوف نحاول معالجتها في استكمالنا لهذا البحث.
كذلك واجهتنا قضية أخرى وجيهة تكمن في المدى الذي يخوّل لنا الفصل بين الملاحظ (القياس) والموضوع (القيس) في مجال الجسيمات الاولية. وبالتالي هل يعني تدخل الملاحظ في توجيه مسار الجسيم أثناء عمل الاختبار يعني إلغاء للعالم الموضوعي، أو الواقعة التجريبية وقد تحولت إلى كيان رياضي. ثم ما هي منزلة الحقيقة العلمية في مشروعية مبدأ علاقات الارتياب، وما هي حدود النتائج الفلسفية المترتبة عنها؟ وماذا تعني بالضبط هذه القيمة الميتافيزيقية التي سنسعى الى تحديدها.
هذا إذا أدركنا أن هيزنبرغ يرفض كل ميتافيزيقا مجردة وكل واقعية ميتافيزيقية ودوغمائية في التأسيس للحقيقة العلمية.
إن هذه الأسئلة التي شكلت هذه القضايا الأساسية التي واجهتنا أثناء معالجة البحث إذ أننا سوف نتحمل مستقبلا مسؤولية تذليلها، بل وتحويلها الى مسائل فلسفية ربما تكون لنا دافعا إضافيا للتعمق أكثر في هذا البحث. وكذلك لابد ان نشير الى أننا لم نتناول علاقة الحرية بالإرادة، حيث لا يمكن بحث هذه المسألة إلا على ضوء تصوّر هيزنبرغ «للتحديدية اللامكتملة للواقعة– Le fait في الفيزياء الذرية إذ تستخدم من وقت لآخر كحجة على انه قد توفر الآن الحيز لحرية إرادة الفرد والحيز للتدخل الإلهي». (٤١) وقد بقيت هذه الفرضية مجال اختلاف بين جماعة كوبنهاجن وأنصار الحتمية النسبية وهيزنبرغ. ذلك أن حرية الالكترون أصبحت تفرض نفسها على ارادة وحرية الملاحظ وآلة القيس. وهذا ما اصبح يفسر بتوفر شروط استعداد وقدرة وارادة الملاحظ أثناء التدخل لحظة خلق الجسيم الأولي.

**الواقع عند هيزنبرغ متعدد المستويات ومتنوع في أشيائه وظواهره، وإن في هذا التنوع يمكن البحث عن الحقيقة في تعددها واختلافها**


## المصادر والمراجع

المصادر بالفرنسية

١- HEISENBERG WERNER – PHISIQUE ET PHILOSOPHIE. Traduction de l'angais : HADAMARD jaqueline Editions Albin Michel PARIS 1961.

٢- - HEISENBERG WERNER. LE MANUSCRIT de 1942 trduction de l'anglais: CHEVALLEY cathrine. Editions du seul PARIS 1998.

### المصادر بالعربية

١ • هيزنبرغ فيرنر. الجزء والكل في مضمار الفيزياء الذرية ترجمة: محمد أسعد عبدالرؤوف الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٦.

### المراجع بالفرنسية

١ - BITBOL MICHEL MECANIQUE QUANTIQUE Une introduction philosophique. Editions: FLAMARION. PARIS 1996.

٢- MOHR NIELS.
PHISIQUE ATOMIQUE. Et connaissance HUMINE.
Traduit de l anglais par. BAUER Edmond ET OMNES Roland.
Editions: GALLIMARD. PARIS 1961
٣- COHEN BERNARD.
LES ORIGNES DE LA PHISIQUE MODERNE.
De Copernic a Neuton.
٤- CHARON JEAN.
L ESPRIT CET INCONNU.
Editions: Albin Michel PARIS 1977.
٥- GRIBBIN JOHN.
LE CHAT DE SCHRODINGER.
PHYSIQUE QUANTIQUE ET REALIT
Trduit de l`americain par ROLLINAT CHRISTEL
Editeur: Jean- Paul BERTRAND PARIS 1984.
٦- DESTOUCHES. FEVRIER PAULETTE.
LA STRUCTURE . DES THEORIES PHISQUES
Editions: P.U.F PARIS 1951.
٧- EINSTEIN ALBERT.
LA TEIRIE DE LA RELATIVITE RESTREINTE
ET GNERALE.
Traduit par SOLVINE MAURICE .
Editions: Gauthier- Villars PARIS. 1976.
٨- EINSTEIN ALBERT
par CUNY HILAIRE.
Editions: Seghers PARIS 1961
٩- EINSTEIN 1905.
DE L`ETHER AUX QUANTA.
PAR BALIABAR FRANCOISE
Editions: P.U.F.PARIS 1992.
١٠- EINSTEIN ALBERT.
COMMENT JE VOIS LE MONDE.
Traduit de l`allemand par GANRION Regis.
Edition: FLAMARION PARIS. 1979.
١١- FEYNMAN RICHARD.
LA NATURE DE LA PHISIQUE.
Traduit de l`americain par ISAAC Helene. LEVY - LEBLOND.
Editions: du SEUIL- PARIS. 1979.
١٢- OPPENHEIMER.J.R.
LA SCIENCE ET LE BON SENS.
Traduit: de l`anglais par COLINAT ALBERT.
Editions: GALLIMARD PARIS 1955.
١٣- PLANK MAX
INITIATION A LA PHYSIQUE
Traduit de l`allemand par. J. du plessis de GRENEDON.
Editions: FLAMARION . PARIS 1961.
١٤- PRIGOGONE. ILYA.
LA FIN DES CERTITUDES.
Editions: ODILE JACOB - PARIS 1996- 1998.
١٥- PAGELS HEINZ.
L`UNIVERS QUANTIQUE.
Traduit de l`americain par CORDAY JAQUES.
Editions: inter Edition Paris. 1985.
١٦- RUELLE DAVID.
HASARD ET CHAOS
Editions:odile Jacob. Paris. 1991.
١٧- SAGET HUBERT.
LE HASRD ET L`ANTI-HASARD.
Editions: VRIN. PARIS. 1991
١٨- SELLE RI FRANCO.
LE GRAND DEBAT LA THEORIE QUATIQUE
Traduit: par Franciose Philipe GRUERET.
Editions: FLAMARION . PARIS . 1986.

## المراجع بالعربية

١ – باليبار فرانسواز – انشتين غاليلو نيوتن المكان والنسبية– ترجمة: سامي ادهم المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر– بيروت ١٩٩٣.
٢ – جينز جيمس الفيزياء والفلسفة– ترجمة: جعفر رجب دار المعارف القاهرة ١٩٨١.
٣ – جلادكوف . ك طاقة الذرة– دار مير للطباعة والنشر– موسكو ١٩٦٩.
٤ – جليك جيمس– الفوضى– ترجمة: سامي الشاهد– المجمع الثقافي بالامارات العربية المتحدة– ابوظبي ٢٠٠٠.
٥ – طريف الخولي يمنى – فلسفة كارل بوبر منهج العلم... منطق العلم– الهيئة العامة المصرية للكتاب– القاهرة ١٩٨٩.
٦ – عابد الجابري محمد– العقلانية المعاصرة وتطور الفكر العلمي– مركز دراسات الوحدة العربية ط٣– ١٩٨٦.
٧ – مقنم محمد– ويحدث الكون اخباره– دار الجيل– تونس ٢٠٠١.
٨ – مارش آرتور– التفكير الجديد في الفيزياء الحديثة– ترجمة: علي بلحاج بيت الحكمة تونس ١٩٨٦.
٩ – بن ميس عبدالسلام– السببية في الفيزياء الكلاسيكية والنسبانية – دار توبقال للنشر المغرب– ١٩٩٤.
١٠ نفادي السيد– السببية في العلم– الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة ١٩٩٨.
١١ – يفوت سالم– العقلانية المعاصرة بين النقد والحقيقة– دار الطليعة بيروت ط٢– ١٩٨٩.
١٢ – يفوت سالم – فلسفة العلم المعاصرة ومفهومها للواقع– دار الطليعة بيروت ط١– ١٩٨٦.
١٣ – نفادي السيد– الضرورة والاحتمال بين الفلسفة والعلم– دار التنوير للطباعة والنشر– بيروت– ط١– ١٩٨٣.

## السلاسل - الكتب

١ – ج. ن ستانيسيو– روبرت .م. اغروس– العلم في منظوره الجديد– ترجمة: كمال الخلايلي– سلسلة عالم المعرفة– الكويت العدد ١٣٤– السنة ١٩٨٩.
٢ – طريف الخولي يمنى– فلسفة العلم في القرن العشرين– سلسلة عالم المعرفة– الكويت– العدد ٢٦٤– عام ٢٠٠٠.
٣ – كاكي ميتشيو– رؤى مستقبلية– ترجمة سعد الدين خرفان– سلسلة عالم المعرفة – الكويت– العدد ٢٧٠– عام ٢٠٠٢.
٤ – هوكنغ ستيفن– الكون في قشرة موز– ترجمة مصطفى ابراهيم فهمي– سلسلة عالم المعرفة– الكويت– العدد ٢٩١– عام ٢٠٠٣.
٥ – هوكنغ ستيفن – موجز تاريخ الزمن– ترجمة: باسل محمد الحديثي دار المأمون بغداد عام ١٩٩٠.

المجلات بالفرنسية

١ – Science et cvie.
((Dossier: Relativite. Big-bang physique quantique
no1031 aout 2003 PARIS.)).
٢- Science et vie
((Dossier: La hazard est0il vraiment maitre de
l`univers ? No 1003 Avril Paris.2001.
٣- La Recherche
((Dossier: La physique peut- elle tout exliquer/ No349 janvier PARIS-2002.
٤- science et vie JUNIOR
((Dossier: Le monde selon Enstein No140 Mail PRIS.2001)).
٥- La Recherche
((Dossier: Einstein et l`univers No338 Janvier- Paris.2001)).

## المجلات العربية

١ – تقرير عن العلم في العالم– اصدار اليونسكو– باريس ١٩٩٣– توزيع مؤسسة الكويت للتقدم العلمي.
٢ – عالم الفكر «ملف: مسيرة الفيزياء– المجلد العشرون. العدد١– ابريل مايو– يونيو– وزارة الاعلام الكويت ١٩٨٩.

## وسائل وأدوات البحث

١ – LALANDE ANDRE
Vocabulaire technique et critique
De la philosophie- volume I : A-M
Volume II : N-Z
٢- ENCTCLOPAEDIA UNIVERSALIS.
VOLUME 13.
PHISIQUE. REGIONALISME.

٣ - الموسوعة الفلسفية العربية ط١ - معن زيادة - معهد الانماء العربي - بيروت ١٩٨٦.

## ثبت المصطلحات

مبدأ علاقات الارتياب Principe d'incertitude

هو مبدأ وليس قانونا ويترجم أيضا بمبدأ عدم التحديد وعدم اليقين. وهو ناتج عن الاضطراب الذي يحصل اثناء القيس في مجال (ΔpxΔq) وذلك نظرا لاستحالة قيس موقع وسرعة الجسيم في نفس الوقت:

جسيم اولي Particule elementaire

جسيم يعتقد انه لا ينقسم الى اجزاء أصغر منه.

الكانتوم Quantum

وحدة لا يمكن تقسيمها الى أجزاء أصغر منها تنبعث عندها الموجات أو تمتص

ثابت بلانك $h = \frac{\hbar}{2\pi}$ Constante de PLANK

هو الحد الذي دونه لا يمكن أن تجري عمليات القيس في المستوى الذري.

مبدأ التوافق Principe de correspondance

وهو مبدأ تم استخدامه في تحديد ثنائية الصورة الجسيمية والصورة الموجية عند بور ثم وقع التخلي عنه.

التبديلية La commutativite

تعني في المجال الكلاسيكي أي في مجال الاعداد حيث يمكن أن نحصل على نتيجة ثانية مع تغيير النظام، مثال:

3x5=5x3=15

أما في مجال الفيزياء الجسيمية فاننا نستطيع أن نحصل على نفس التمشي لكن ثمة هناك فرق بين:

3x5#5x3#15

إذ اننا نكون في مستوى اللاتبديلية La non commutativite

أي ان تبديلية النظام تتطلب تبديلية النتيجة.

– ذرة Atome

وحدة المادة الاساسية الاعتيادية تتكون من نواة صغيرة جدا تحتوي على البروتونات والنيروترونات ويحيط بها الكترونات دوارة.

– الكترون: Elctron

جسيم ذو شحنة كهربائية سالبة يدور حول نواة الذرة.

– النسبية العامة Relativite generale

نظرية من نظريات انشتين تقوم على فكرة ان قوانين الطبيعة ينبغي ان تكون واحدة للملاحظ بغض النظر عن حركته وتفسر هذه النظرية قوة الجاذبية الكونية بدلالة انحناء الزمان المكان ذي الأبعاد الأربعة.

– النسبية الخاصة Relativite restreinte

تقوم هذه النظرية على فكرة ان قوانين الطبيعة يجب أن تكون واحدة للملاحظ الذي يتحرك بحرية بغض النظر عن سرعته.

– الكتلة La masse

كمية المادة في جسم ما أو قصورها الذاتي او مقاومتها للتعجيل

– النواة: Nucleus

جزء الذرة المركزي تتكون من البروتونات والنيوترونات فقط التي تبقى في حالة تماسك بفعل القوة الشديدة (المقصود بها القوة النووية الشديدة)

– فوتون Photon

كم من الضوء.

– بروتون: Proton

جسيمات ذات شحنة موجبة تشكل نصف جسيمات النواة تقريبا في معظم الذرات.

– مبدأ الكم لبلانك Principe du quantum de PLANK

وهو المبدأ الذي يكشف عن انبعاث الضوء او امتصاصه (او أي موجات كلاسيكية اخرى) على شكل كميات منفصلة بحيث تتناسب طاقاتها تناسبا طرديا مع ترددداتها.

– ازدواجية الموجة الجسيم Dualite onde- particule مفهوم في نظرية ميكانيكا الكم ينفي وجود تمييز بين الموجات والجسيمات فقد تتصرف الجسيمات تصرف الموجات في بعض الاحيان وتتصرف الموجات تصرف الجسيمات في أحيان أخرى.

– دالة موجية Fonction d'onde دالة رياضية تصف نظاما كميا.

– الأثير : Ether مادة افتراضية كان يعتقد انها تملأ الفراغات في الكون وهي ضرورية لمرور وانتشار الموجات في الفراغ بحسب تصور نيوتن. لكن انشتين قد ابطل وجود هذا المفهوم.

– ميكانيكا الكم : Mecanique quantique نظرية تفسر سلوك الجسيمات الاصغر من الذرة (تحت الذرة) وتتأسس على مبدأ الكم لبلانك ومبدأ علاقات الارتياب عند هيزنبرغ.

– الملاحظ : Observateur شخص او جهاز يقيس الخواص الفيزيائية لاحدى المنظومات.

– الحتمية المعممة او العلمية: Determinisme generalize ou scientifique مفهوم الكون على انه كالساعة من حيث ان المعرفة الكاملة لحالة الكون تمكن من التنبؤ بحالته الكاملة في الأزمنة السابقة او المستقبلية (لابلاس).

## الهوامش

هذه الصورة مأخوذة عن كتاب «الطاقة الذرية واستخداماتها».

تأليف: الدكتور خضر عبدالعباس حمزة والدكتور غسان هاشم الخطيب.

١ - HEISNBERG (w) PHYSIQYE ET PHILOSOPHIE
T : JAQUELINE HADAMARD
E: ALBIN MICHEL 1961 PARIS- FRANCE CHAP: 1 p11.

٢ - I bid chap: 2 P14.

٣ - ميكانيكا المصفوفات: ان ميكانيكا المصفوفات تجمع في داخلها ميكانيكا نيوتن ومعادلات اينشتين حول النسبية، وعندما انكب «بول ديراك» على مقال هيزنبرغ حول حساب المصفوفات، ادرك دون تأخير الاهمية الاساسية لهذه الواقعة axb # bxa وعلى عكس هيزنبرغ، فان ديراك كانت له معرفة واسعة بالرياضيات التي تنطبق على هذا النمط من الحساب الماتريسي. وعلى ارضية حسابيات هملتون اعاد صياغة معادلات هيزنبرغ الرياضية.

٤ - GRIBBIIN (JHON)- LE CHAT DE SCHRODINGER
Traduction: CHIRISTEL ROLINAT- L'ESPRIT ET LA MATIERE
PARIS 1984 P:148.

٥ - HEINSBERG (W) PHYSIQUE ET PHILOSOPHIE
OP.EIT; chap: 2 P25.

٦ - I bid chap: 2 pp : 25- 26.

٧ - جينز (جيمس) مرجع وقع ذكره سابقا ص١٧٩ – ١٨٠.

٨ – راجع نفس المرجع السابق ص١٨٢ – ١٨٣.

٩ - HEISENBERG (W) PHYSIQUE ET PHILOSOPHIE
op.eit chp: 2. P27.

١٠ - Ibid . P69.

١١ - Ibid. p77- 78.

١٢ - Ibid. p83- 84.

١٣ - حول تنفيذ فكرة السببية عند كانط وتطبيقها في ميكانيكا الكم، يقول هيزنبرغ: «لنفرض اننا نريد دراسة ذرة واحدة من (ذرات الراديومB) بالطبع انه من السهل اجراء تجارب عملية بواسطة عدد كبير من هذه الذرات وذلك باستخدام كمية صغيرة من هذا العنصر، اكثر من اجراء تجارب على ذرة واحدة، لكن من حيث المبدأ لا يوجد عائق امام بحثنا لنعرف كل ذرة من هذا العنصر. ثم اننا بعد ذلك سنعرف ان (ذرة الراديومB) ستشع الكترونا في وقت ما وفي اتجاه ما وتتحول بذلك الى (ذرة الراديومC) وفي المعدل يحصل ذلك بعد كل نصف ساعة. ولكن من الجائز ان يتم هذا التحول في ثوان او بعد ايام وكلمة (معدل) تعني هنا اذا كنا نلاحظ عددا كبيرا من (ذرات الراديومB) فان نصف الكمية الملاحظة سوف يتحول بعد نصف ساعة الى (ذرات الراديومC) لكن انطلاقا من قصور قانون العلة لا يمكن للسلبية ان تفسر هذا التحول، ذلك لان الالكترون قد انطلق في هذا الاتجاه وليس في اتجاه آخر، ثم ان الذرة قد تحللت الآن وليس بعد او قبل ذلك. كما توجد أيضا اسباب كثيرة تدعونا الى التيقن ان مثل هذه العلة غير موجودة اطلاقا».

لمزيد الاطلاع راجع: هيزنبرغ (فيرنر) الجزء والكل (دراسة في مضمار الفيزياء الذرية). ترجمة: محمد اسعد عبدالرؤوف- الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة- ١٩٨٦- ص١٤٨.

١٤ – راجع نفس المصدر السابق ص١٤٩.

١٥ - HEISENBERG (W) PHYSIQUE ET PHILOSOPHIE
op.eit: chap: 3. p:3.

١٦ - ان الكوانتوم - quantum يحدد الاشياء وليس الموجة او الجسيم.

لمزيد من الاطلاع راجع:

PAGELS (HEINZ) UNIVERS QUANTIQUE - EDITIONS NOUVEAUX HORIZONS

١٧ - يا فوت (سالم) فلسفة العلم المعاصرة- منشورات دار الطليعة بيروت ١٩٨٦ ص٦٦.

١٨ -- هيزنبرغ (فيرنر) مصدر وقع ذكره سابقا ص: ١٠٤- ١٠٥ .

١٩ - لقد حاول انشتين في خلافه مع فيزيائيي نظرية وميكانيكا الكم القيام بتجارب تؤدي الى اسقاط علاقات الارتياب والعشوائية. ومن هذا المنطلق فقد استخدم العديد من الطرق والتجارب للاطاحة بهذا المبدأ. وكان يخفق في كل مرة وفي احد مؤتمرات سولفاي- (SOLVAY) قدم احدى محاولاته اليائسة لاسقاط نظرية ميكانيكا الكم والمبدأ الذي تقوم عليه. وقد اخفق مرة اخرى، مما دفع بزميله (اهرنفيست) ان يقول له: (انني اشعر بالخجل مما تفعل، ذلك انك تحاول تقديم الحجج ضد نظرية الكم الجديدة تماما مثل ما كان يفعل بك المناهضون لنظرية النسبية). ويعلق هينزبرغ على موقف انشتين: لقد كرس حياته العلمية من اجل البحث في العالم الموضوعي للظواهر الطبيعية التي تجري في الخارج في «الحيز» أي المكان والزمان مستقلا عنا وفقا لقوانين ثابتة.. وحتى عندما صارت نظرية الكم جزءا ثابتا من الفيزياء المعاصرة لم يستطع انشتين تغيير موقفه. لقد كان يعتبر نظرية الكم حلا مؤقتا وليس نهائيا لتفسير الظواهر الذرية. وان مقولته الشهيرة ان الآلهة لا تلعب النرد تمثل مبدأ اساسيا ثابتا لديه لا يتزعزع. كما ان نيلزبور في محاورته معه رد عليه: «لكن من البديهي كذلك، ان ليس من واجبنا ان نأمر الآلهة كيف يجب عليها ان تحكم العالم:

(Aberes, kann doch nicht unsere aufgabe sen gott vorz yschreiben wie erdie wett regieren soll)).

لمزيد الاطلاع: راجع - هينزبرغ في مضمار الفيزياء الذرية مرجع سبق ذكره ص: ٨٨-٨٩-٩٠ بتصرف.

٢٠ - PAGE LS (HEINZ) op.eit: P57.

٢١- - Ibid. P:76.

٢٢ - جينز (جيمس) مرجع وقع ذكره سابقا ص١٩٩- ٢٠٠.

٢٣ - جينز (جيمس) مرجع وقع ذكره سابقا ص٢٠٠.

٢٤ - في التأليفات الأساسية في المجال الميكروفيزيائي ساهم لوي دويبروغلي في الميكانيكا في دعم ميكانيكا الكم عند هيزنبرغ ويجب ان نعرف هنا ان الميكانيكا الموجية لا تسمح بالتكهن الحتمي بمستقبل نظام معين، بل هي تقتصر على القول ان الوضع في المستقبل سيكون له هذا الاحتمال او ذاك ومعنى ذلك ان القانون الاحصائي في الفيزياء الجديدة، قد عوض السببية الضيقة. أرتو مارش التفكير الجديد في الفيزياء الحديثة مرجع وقع ذكره سابقا ص١١٥.

٢٥ - ان للالكترون في تجربة المدفع الرشاش الذي يرسل الالكترونات او موجات عبر فتحتين في جدار تمر من خلاله الى شاشة وبالتالي فان للالكترون مواقع وسرعات مختلفة. معنى هذا ان له اكثر من تاريخ محدد المكان والزمان عندما ينتقل في الفضاء وتمثل تجربة: قطة شرودنغر اكبر مثال لتفسير مفهوم حاصل جمع التواريخ، كذلك فان تجربة يونغ وفاينمان في هذا المجال، تقدم بأكثر دقة رياضية وفيزيائية حاصل جمع التواريخ للجسيم عند قيس سرعته وموقعه. وقد ادى ذلك الى اثبات صحة نظرية ميكانيكا الكم في مجال الفيزياء الذرية.

٢٦ - HEISENBERG (W) PHUSIQUE ET PHILOSOPHIE op cit: chap: VIII p:143-144.

٢٧ - نفادي (السيد) السببية في العلم الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٨- ص١٤٢.

٢٨ - راجع نفس المرجع السابق ص١٤٤.

٢٩ - راجع نفس المرجع السابق ص١٤٥.

٣٠ - نفادي (السيد) السببية في العلم الهيئة المصرية العامة للكتاب، نفس المرجع السابق ص١٣٨.

٣١ - في المحاضرات يوجه لوي دوبروغلي نقده لمبدأ علاقات الارتياب واللاحتمية، مؤكدا على دور الحتمية في بناء الحقيقة العلمية في المجال الفيزيائي.

٣٢ - لقد استخدم انشتين معادلة (لورنتز) في وضعه لمعادلة النسبية $E=mc^2$ وهذا التحليل كالآتي:

$$k' = k\left[1-\left(\frac{v'}{c'}\right)\right]^{\frac{1}{2}} \rightarrow k' = k\left[1-\frac{v'}{c'}\right]^{\frac{1}{2}}$$

هنا يمكن استعمال صيغة ثنائي الحدود La formule du binome

$$k' = k + \left[\left(k\frac{v'}{2}\right)\right]c' \rightarrow k' - k = \frac{\left[\left(k\frac{v'}{2}\right)\right]}{c'}$$

لكن نعلم ان $\frac{(kv')}{2}$ تمثل في الفيزياء الكلاسيكية طاقة جسم متحرك

لذك يمكن ان نرمز بـ (E) فنجد (١) $k'-k=\frac{E}{c'}$

يمثل ازدياد الكتلة الناتج عن الحركة k' - k ويمكن ان نرمز له بـ (m)

نعوض في العلاقة (I) k' - k بـ (m) فنجد $m=\frac{E}{c^2}$

وهي معادلة انشتين في النسبية:

$$m = \frac{E}{c^2} \rightarrow E = mc^2$$

٣٣ - بحدود هذه العبارة يمكن تحديد ما يلي:

١ - اما ان تكون الآلهة لا يلعب النرد أصلا و استبعدت أي وجود للعشوائية في نظام الكون إلا في المستوى العرضي الذي يتطلب وجودها.

٢ - إما أن تكون الآلهة يلعب النرد، وهي تلعب باطلاق وجعلت للعشوائية مكانة أساسية في تركيب نظام الكون ونظرية الانفجار العظيم يمكن أن نفسر أن الآلهة قد أعطت للمصادفة فعلا تأسيسيا خلال لحظة خلق الجسيمات الاولية.

٣ - وإما أن الألهة لا تلعب النرد، ولكنها بعد إتمام الخلق استقلت بذاتها وتركت الكون يتحرك بمعزل عن ارادتها وهنا لم تعد تدرك طبيعة النظام الذي أصبح يتحكم في الكون، ولا هي قادرة على التدخل في توقف او تغيير مساره.

٣٤ - يبدو ان المقصود (بالشكل)، هو الضباب الجسيمي او الالكتروني الذي يدور حول نواة الذرة، أي هو الصورة الجسيمية، بما هي فعل متحول لما هو موجود بالقوة وكامن في النواة (المادة) التي تشكل منهما وجود الذرة.

٣٥ - HEISENBERG (W) PHYSIQUE ET PHILOSOPHIE Op. cit. p68-69.

٣٦ - ان العلة الغائية والفاعلة والصورية تنصهر في العلة الصورية، أي أن أرسطو يرد العلل الأربع الى مبدأين: الصورة والمادة وهما المقولتان الاساسيتان في فلسفة ارسطو، وبهما يهتدي الى تفسير الكون وهما غير منفصلتين عن بعضهما، إذ ليس ثمة شيء بوصفه صورة بدون هيولي (المادة قبل أن تتخذ شكل الصورة) ان كل شيء مركب منهما ان الهيولي عند ارسطو مادة هلامية تضم كل شيء لكنها تفتقر لأية صفة، إذ لا صفات لها وما يعطيها صفة الوجود هو الصورة التي تكون عليها. إن الهيولي هي إمكانية كل شيء، وان كانت في الواقع ليس شيئا، فمبدأ الصورة هو الذي يعطي للهيولي هويتها.

راجع بهذا الصدد: ابراهيم (عبدالله) المركزية الغربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ص١٨٠-١٧٩.

٣٧ - HEISENBERG (W) PHILOSOPHIE: LE MANUSCRIT DE 19942
Traduction: Cathrine chevalley Editions du Seuil- Paris 1998 p205.

٣٨- - Ibid p239.

٣٩- - Ibid p114-115.

٤٠- - La meme relation d`incertitude s`aoolique dans le monde erdinaire mais p et q etant de beaucoup superieurs a h la quantite d`incertitude impliquee ne ne correspond qu`a une infime fraction de propriete macroscopique equivalente a la constante de Planck h est Nous pouvons mesurer la position egale a 66x10 27 et n est legerement superieur a trios. En chiffers ronds. H est done egale a 10 27.
et le movement de la balle aussi exactement que nous les souhaitons en l`observant alors qu`elle roule sur une table et l`incertitude naturelle d`um ordre comparable a 10 27 de la position ou du mouvement sera insignifiante comme toujours les effets quantiques ne deviennet importants que si numbers dans les equations ont a peu pres la meme taille au sont plus petits que la constante de Plank .
Voir: GRIBBIN (JHON) LE CHAT DE SCHRODINGER. Op.cit P:148 .

# طريقة نظري إلى الحياة

# هِيديو كوباياشي (1902-1983)

## ينتهي الفنان اخيرا الى رؤية الأشياء بتواضع تام وخالص حتى لينسى نفسه

تقديم وترجمة : محمد عضيمة*

**لاشك ان هذه التصورات الخيالية موضوعة ومنسقة بشكل جيد. لكن هل بذل مؤلفوها كل هذه الجهود للسيطرة على الناس واسرهم؟ لا أحد يشك بأصالة مايضيئه العقل، ففيه نتعرف على حقيقة ما... لكن الحياة الانسانية في تعقيداتها تظل هي الحياة الانسانية، لأن الحقائق كالأكاذيب تتركنا في حيرة واضطراب.**

* شاعر ومترجم يقيم في اليابان

لاتكاد تلفظ هذا الاسم لأي ياباني متوسط الثقافة حتى يسرع، وباعتزاز شديد، الى القول انه يعرفه وقد قرأ له على الغالب مقاله المعروف «طريقة نظري الى الحياة»، الذي نقدمه متأخرين جدا للقارئ العربي. ولكم يستحق هذا الكاتب والناقد والمترجم والمثقف ان تنقل جميع كتبه الى العربية، لكن المرء لايقدر على نقل كل مايطالعه او يصادفه ولابد من اختيار الاقرب الى الاهتمام الشخصي.

ينتمي هِيديو كوباياشي، المتخصص بالادب والفكر الفرنسيين، الى جيل عاش بناء اليابان الحديثة في النصف الاول من القرن الماضي وعاش هزيمتها في الحرب الكونية الثانية، واخيرا نهضتها المذهلة المستمرة حتى اليوم. ولاشيء يلخص تاريخ اليابان في القرن العشرين ولحد الآن كما تلخصه أسطورة طائر الفينيق، او طائر الشمس، كما يُسمّى في بلادهم، الذي ينبعث من رماده اكثر جمالا وبهاء وقوة.ان كوباياشي من الجيل الذي برع في نقل الحداثة وفي يبننتها، او تجاوزها كما يحلو لبعض المثقفين اليابانيين ان يقول عن اليبننة. كان له، وعلى امتداد نصف قرن، نفوذ لايضاهى في الوسط الثقافي الياباني : ناقد ادبي بارع لجميع أنواع الفنون في اليابان من القديم الى الحديث، اذ يعي الشخصية اليابانية وحساسيتها وعيا ملموسا تعبر عنه عشرات الكتب ومئات المقالات، بما فيها مقال اليوم؛ ومترجم اندريه جيد وفاليري وبودلير وبرغسون وآلان وغيرهم الكثير الى اللغة اليابانية ترجمة يشهد لها اليوم مئات الآلاف من القراء، كي لانقول الملايين فلا يصدق أحد

مع ان الامر في اليابان عادي جدا لانعدام الامية منذ مطالع القرن العشرين، والتركيز المذهل على البناء الثقافي للمواطن الياباني.

**محاضرة تشرين اول، اكتوبر، ١٩٤٨**

يقول نينوميا ماسايوكي، المتخصص بـ«هيديو كوباياشي»، والذي نقل الى الفرنسية بعض اهم نصوصه وارائه، من بينها «كيف أنظر الى الحياة»، ان كوباياشي عندما ألقى هذه المحاضرة وبهذا العنوان سنة ١٩٤٨ بمدينة أوساكا، كانت اليابان تشهد مرحلة تغيرات جذرية على صعد أساسية متعددة، ولاسيما في مجال الإصلاحات الدستورية المتتالية لتحديد موقع المواطن الياباني في النظام السياسي والاجتماعي، فجاء الدستورالجديد ليؤكد على سيادة الشعب وقيام نظام برلماني على اساس انتخابات مباشرة يشارك فيها جميع المواطنين ذكورا وإناثا بلا تمييز، وليقلص دور الامبراطور السياسي الى مجرد رمز للدولة؛ كما تؤكد المادة التاسعة منه بوضوح تام على توجه اليابان السلمي والاقلاع النهائي عن التسلح. الى ذلك كله، اعتبر السياسيون والعقائديون المسؤولون عن التورط في الحرب مجرمي حرب وقدموا الى محكمة طوكيو حيث اعدم منهم سبعة في تشرين الثاني، نوفمبر، سنة ١٩٤٨.

في مثل هذه الظروف الاستثنائية، حيث باتت القيم الجوهرية موضع شك او إلغاء ونكران، كان الكتّاب يتساءلون، ويطرح كل منهم بطريقته السؤال الاساسي التالي : كيف نعيش، او كيف انجو لأعيش ؟. اجاب البعض بتثمين القوة الحيوية لدى من يريدون النجاة والعيش بأي ثمن كان، وتأكيد اولوية الامبراطور واهمية ثقافة المحاربين وجميع المبادئ التي ظلت تفرض حتى الايام الاخيرة من الحرب والتي سرعان ماسقطت... واجاب البعض بالانتحار كالروائي المعروف اوسامو دازاي وغيره ممن لم يقدروا على احتمال هذه التغيرات المفاجئة. اما اعمال الروائيين، الخارجين على القانون كما كانوا يعرفون، فقد استقبلت بحرارة وشغف من قبل اجيال تتلمس طريقا جديدة في خضم هذا العالم المتحول.

كان هيديو كوباياشي، في هذه الاثناء، يتابع انجاز مشاريعه النقدية وفق منطقه الداخلي الخاص من دون ان يجرفه التغير المفاجئ للظروف الخارجية، لأنه كان مقتنعا قناعة تامة ان الفن، اي فن، يُلخَص بكلمة واحدة هي: النظر، الرؤية، وان اهم مايفاجئ الفنان هو رؤية العالم كما هو، ورؤية العالم كما هو لايمكن ان تعني الا شيئا واحدا : ينتهي الفنان اخيرا الى رؤية الاشياء بتواضع تام وخالص حتى لينسى نفسه.

كانت هذه الفكرة قد تجلت لديه، في البداية، على شكل نقد سلبي لمن لايعرفون «رؤية» الواقع كما هو، وكان لايكف عن استنكار المواقف الايديولوجية المسبقة التي تحول بين مواطنيه وبين رؤية الواقع، ثم يوضح كيف نظر هو الى العالم بهذا التواضع الضروري لكل مقاربة أصيلة، وبالتالي كيف كشف العالم له، بتعدد الايام والاشياء، حقيقته الشعرية.

كانت اليابان تحاول وبصعوبة النهوض من بين أنقاض «حداثتها»، عندما عرض هيديو كوباياشي في هذه المحاضرة اهمية فعل الرؤية وضرورته، ليس بالنسبة الى الفنان وحسب بل بالنسبة لأي انسان. يسهب في عرض موقفه الجوهري من الفن والحياة مرتكزا على امثلة عديدة لدى من يعرفون رؤية العالم بشكل اصيل. كانت مداخلاته في السابق موجزة غالبا وغير حاسمة؛ لكن يبدو في هذه المحاضرة وكأنه، بشمولية حديثة وتعدد المجالات والميادين التي يتناولها بصبر وحبور، اراد المشاركة في الجهد الجماعي الكبير لإعادة البناء وعودة اليابان. تشكل هذه المحاضرة نتيجة ومآل سنوات من البحوث الجمالية والفلسفية والاخلاقية. والنص المنشور ليس، بالطبع، مجرد نقل الخطاب الشفهي الذي ألقي امام الجمهور؛ فالكاتب نفسه يشير مرات عديدة، وفي غير موضع، الى الفرق الطبيعي الفاصل بين الكتابة والكلام. ويتجلى في هذا النص اسلوب الكاتب البارع في الدمج بين رشاقة العرض الشفهي وبين المتانة المكتسبة بفعل الكتابة.

يتوجه هيديو كوباياشي الى قارئ مثالي، غير انه يحاول الاحتفاظ بميزات التماس الحيوي الذي ينشأ خلال المحاضرة، ومن هنا الدوزنة البارعة بين النبرة اللطيفة كما لو انه امام الجمهور، وبين ميزات اسلوب «عار» (حيادي) كما لو انه يفكر في العزلة لوحده.

**١. طريقة نظري الى الحياة**

عندما طلب إلي، في المرة الاخيرة، ان احاضر هنا، كان العنوان هو نفسه اليوم : طريقة نظري الى الحياة. لم أكن، وبسبب مرض مفاجئ، قادرا على الالتزام، الامر الذي اربك اصحاب الدعوة ايما ارباك. لكن احسست من جهتي ان

مكابدة الالم، وبشكل اناني، اسهل عليّ من القاء محاضرة. اما هذه المرة، وللاسف الشديد، لم أصب بأي مرض مفاجئ، وها أنا امامكم بقلب يملؤه الغم.

لا أحب اعطاء المحاضرات، مع انني اعطيت ولحد الان عددا لابأس به. لكن والحق يقال لم اعط واحدة بملء ارادتي؛ اعطيتها جميعا لاحترام بعض الواجبات الاجتماعية والشخصية.(١)

ولهذا سبب بسيط جدا : لا أعتقد ان لها قيمة حقيقية بالفعل، وقناعتي ان هذه الصيغة من الخطابات العامة امام الناس لاتتيح ابدا التعبير عما اريد قوله بدقة. وهذا رأي لايخص ولايلزم احدا غيري : فهو نتاج رؤيتي للحياة. ولن يخطر للسياسيين ابدا أنهم، وفي النهاية، عاجزون عن ايصال افكارهم من خلال الخطب الرنانة العظيمة. لنأخذ هتلر(٢) على سبيل المثال، هذا المهووس بالخطب؛ يقول في غير موضع مامعناه تقريبا :«اذا تطور، يوما ما، فن الكلام بما يكفي، فان ذلك اليوم سيكون ضربة قاسية جدا لهذا التعبير العادي جدا الذي يدعى الكتابة». لكل رايه وافكاره، ولكل مهنته، ولاتعليق لدي على الموضوع. مهنتي هي الكتابة، اودعتها ولا ازال افراحي واتراحي جميعا، والتزمت بها ولا ازال التزاما عميقا. ومن يلتزم بعمق سوف يرى التجلي التدريجي لما يدعى بأسرار المهنة. وهذا امتياز حكر على الاختصاصيين. اقول«سر»(٣) ولكن الامر لايتعلق باسرار لانريد كشفها للناس، بل هي اسرار لانستطيع كشفها؛ إنها شيء ما غير قابل للتوصيل، ويمكن ان يظل من طبيعة يستحيل تقريبا تصورها حتى بالنسبة الى الشخص ذاته. على أية حال، من خلال التقنيات المادية المحسوسة فقط والضرورية لمهنتي تحديدا، اعي بالحواس طريقتي في العيش، بمقدار ما اعي طريقتي في الاحساس والتفكير. هذا الوعي هو الذي يدعى «حب المهنة».

لدينا في اللغة اليابانية مصطلح : تِن شوكو (نداء رباني: تِن/ السماء، شوكو/ مهنة = مهنة تحددها السماء). اذا فسرنا كلمة«تِن» (سماء) على انها مفهوم غايته استدعاء كامل الحب المتنامي الذي نكنه لمهنتنا طواعية، فإنها كلمة حق، دقيقة ورائعة. يروج اليوم ان عبارة «مهنة تحددها السماء» هي فكرة مبتذلة وبلا جاذبية، وذلك لكثرة الذين تخلوا تماما عن رؤية مهنتهم هدفا ينبغي السعي اليه واثبات انفسهم ككائنات بشرية. لقد استسلموا بسبب الصعوبات الكبيرة التي نواجهها في الوقت الحاضر ـ لأسباب متعددة ـ كصعوبة ايجاد مهنة نودعها وبلا اسف الافراح والاتراح جميعا. إنها تغيرات يرثى لها حقا.

إذا، هناك مواضيع كثيرة اود الكتابة عنها، لكن لايوجد بينها ما اريد الكلام عنه طواعية ومن دون اكراه. اذا كان الكلام يكفي لمعالجة موضوع ما، فسوف استخدم الكلام ببساطه دون البحث عن صيغ اخرى للتعبير. لكن هناك افكار لايمكن التعبير عنها بالكلام وتحتاج الى تشبيك خاص للكلمات يدعى «الكتابة». فاذا كانت لدي رؤية خاصة للحياة، فلا بد انها ستظهر في كتابتي؛ ولا أستطيع تناولها وعرضها مكتفيا بالكلام فقط. ولذلك سأحدثكم اليوم، ليس عن «طريقة نظري الى الحياة»، بل عن التعبير الذي يستخدمه كل منا، اعني تعبير «جينسيئي- كان» بلفظ النون مدغمة بشيء مفترض بعدها. م.ع (حرفيا: النظر الى الحياة).

**يتعلق الأمر برؤية خواء الأشياء، كما يتعلق بالصلاة للفوز بغفران الرب**

غالبا مانلجأ الى هذا التعبير كما لو كان شيئا بدهيا مسلما به. لكن ماذا يعني في العمق ؟

فكلمة جينسيئي (الحياة) وكلمة كانْ (النظر، الرؤية، التأمل) موجودتان في اللغة اليابانية منذ تاريخ طويل، غير انهما، كما يبدو لي، لم تجمعا بهذه الصيغة الا منذ فترة ليست بعيدة. واعتقد ان تعبير «النظر الى الحياة»، اصبح عملة متداولة - كبقية التعابير الاخرى ذات الطبيعة نفسها - منذ بدأنا طرح الاسئلة على انفسنا انطلاقا من وجهات نظر جديدة، او من بعض الافكار الجديدة حول الحياة، والتي اثارها دخول الفكر الغربي الحديث الى بلادنا. ومع ذلك، ارى انه لايوجد في اللغات الاجنبية تعبير معادل تماما lebensanschauung لهذا التعبير. يقال ان استخدامه انتشر مذ ترجمنا به كلمة تعني «الحياة»، غير ان كلمة LEBEN الالمانية لصاحبها رودولف أوخين (٤). مؤكد انها بعيدة كما يبدو لي عن لفظة «كان» (النظر)؛ لأن في هذه الاخيرة Anschauung فرقا بسيطا خاصا جدا لايستطيع ادراكه سوى اليابانيين فقط (٥).

لاشك ان الفكر البوذي اعطى لهذا التعبير، ولا يزال، اهمية استثنائية. وبما انني لست متخصصا بالامر، فسأبقى في إطار من هو غير متخصص؛ وبما انه ليس لدي ايضا سوى بعض المعارف الجزئية المكتسبة مصادفة من خلال

مطالعاتي الاتفاقية المتنوعة، فان الافكار التي سأقدمها لايمكن ان تكون الا اعتباطية، واعتذر حول هذه النقطة منذ الآن (٦).

تعني لفظة «كان» (رؤية، نظر)، لكن لا فائدة من الرؤية او النظر مالم نميز المحيط بنا ونحدده، سيارات، تراموبات، قطط، كلاب واشياء اخرى. ينبغي لجنة الأرض الطاهرة ان تصبح قابلة للرؤية بأعيننا المجردة. تعرض سوترا «موريوجو- كيوو»/ الحياة اللايمكن بدؤها/ (٧)، ثلاث عشرة طريقة للتأمل. إنَ جنة الأرض الطاهرة، وفق الشروحات المعطاة في هذه السوترا، ليست مكانا نتخيله بشكل ضبابي غير جلي، بل هي متجلية امامنا حضورا واقعيا ملموسا. هناك، وفقا للنص، بعض الاجراءات الواجب احترامها من اجل التأمل جيدا :

اذا ما تمرنت على التأمل متبعا المراحل بالشكل الصحيح، فإنك سوف تصل الى رؤية جنة الأرض الطاهرة. نبدأ، اولا، بتأمل الصورة الذهنية للشمس، او الصورة الذهنية للماء. عندما تفكر بالشمس جدا جدا، فإن صورتها ستظل في قلبك حتى بعد غروبها.

وعندما تفكر بالماء الطاهر النقي كالكريستال بشكل مركز جدا، فإن ماء بحيرة الكنوز الموجودة في الجنة النقي سينعكس في قلبك؛ وسوف ترى واضحة كل حبة من الرمال الملونة المشعة في اعماق الماء؛ وستفرش ازهار اللوتس البديعة جلالتها في البحيرة؛ وسوف يمكنك ان تحصي منها ستة مليارات زهرة. انظر الى كل ورقة من اوراقها، وسوف ترى فيها ٨٤ الف عرق حيث ينبجس ٨٤ الف نور.

وتتابع السوترا هكذا الى ان تنهي بـ :

تخيل انك جالس فوق زهرة لوتس؛ وتخيل ان هذه النبتة تنغلق عليك وتنفتح من جديد؛ عندها لابد ان ترى صور بوذا وصور بودهيساتافا في كل مكان من الفراغ.

انها لسوترا جميلة جدا حتى من الناحية الادبية. ويقال ان بوذا كان يعظ هكذا بصيغة بسيطة بغية انقاذ امراة يأكلها اليأس. ويبدو ان شاكا- موني نفسه عندما وصل الى حالة الـ«الساتوري» (الاشراق) تحت شجرة (بودهي)، لم يصل من خلال ممارسة بسيطة بساطة الممارسة التي تنقلها هذه الحكاية، بل وصل، او تنوّر كما يُروى، من خلال تأمل فلسفي أكثر، يعني من خلال الزن- كان. لكن اعتقد ان كلمة «كان» تحمل الدلالة نفسها في هاتين الحالتين. اما بالنسبة لكلمة «زن»، فهي تعني (التفكير) او (التامل). إذا، يشير تعبير «الزن - كان» الى فعل الرؤية بالعين المجردة لما نفكر به. وبالتالي فان مايسمى في البوذية «كانْ - بوو» (مناهج الرؤية = فيباسيانا)، ليس مجرد نظرية للمعرفة. ينبغي وبمعرفة عميقة للانسان، ان يتطابق التفكير مع الرؤية، رأى مع فكَر. وللوصول الى هذا المستوى المعرفي الذي يدمج الجسد والنفس، يلزمنا منهج يدمج النفس والجسد. واعتقد ان هذا المنهج مشار اليه بالتفصيل في ال. كانْ- بوو (٨).

منذ ان دخل بلادنا مذهب الزن قادما من الصين، ونحن غالبا ما نشير الى الزن- كانْ بصيغته المختصرة : الزن. لكنّ يبدو انه كان، في البوذية اليابانية القديمة، يسمى اختصارا : كانْ أو «شِي- كان» (ساماتاها- فيباسيانا/التامل بسكينة وهدوء). يقال ان كلمة «شِي» (ساماتاها) ليست بذات قيمة كبرى. فهي تعني الرغبة بوضع حد نهائي لاضطراب الروح من اجل ممارسة مثلى لل. كان؛ بعبارة اخرى تهيئة القلب الذي يستعد للرؤية. هل اعطيكم مثالا بسيطا جدا لتوضيح ماتعنيه لفظة«شِي» تقريبا ؟ الزاهد الذي يرغب مثلا بالتفرغ التام كي تمارس الروح ال.هوكيه- كيوو/ لوتس الايمان الصادق (٩) / ينعزل في الجبال هاجرا حياة المدينة خوف ان تأخذه الافكار الفاسدة. مضى وقت طويل على دخول طريقة «شِي- كان»الى اليابان، وربما منذ عصر تينْبيو(١٠). ولابد ان الذين ذهبوا الى معبد توشودايجي قد شاهدوا صورة مؤسسه الكاهن غانجين (جيان- زهين) الذي جاءنا بهذه الطريقة من الصين على مايقال. ويعتبر تمثاله تحفة فنية لامثيل لها، انه افضل نجاح في اليابان لا بل افضل تمثال في العالم : جالس، مغمض العينين والابتسامة على وجهه. والواقع ان هذا الكاهن كان كفيفا لايرى. وبطلب من بعض الكهنة العلماء اليابانيين قرر ان يقدم البوذية ويعرف بها خير تعريف في بلادنا.

لكنه عندما اراد عبور اليم، فشل لخمس مرات متتاليات بسبب العواصف والكوارث الاخرى. واخيرا استغرقت رحلته ١٢ عاما ليصل من يانغ- زهو في الصين الى ساتسوما باليابان. في تلك الاثناء، كان قد توفي الكهنة اليابانيون الذين وجهوا الدعوة اليه ومعهم التلميذ الصيني الذي كان سوف يرافقه. وغانجين نفسه كان قد فقد بصره اثناء المرض فيما كان قاربه يتجه على غير هدى نحو الجنوب. يعبر عن

كل هذا خير تعبير تمثاله الذي يُعتبر اليوم كنزا من الكنوز الوطنية اليابانية. ويرى الجميع تقريبا ان كتابه حول ال.شِي- كانْ (ماكا- شِي- كانْ / رسالة عظمى في ساماتاها- فيباسيانا)(١١) الذي حمله من الصين، رسالة شبه ميتة اليوم. لكن التمثال حي. ألا يمكن للشعور الذي ينتابنا ونحن امام هذا البورتريه، ان يدلّ على اننا ادركنا بعمق شيئا جوهريا من ال. شِي- كانْ ؟ لان الاعمال الفنية الرائعة تحرك فينا ماهو غير عادي وتترك انطباعا استثنائيا.

هناك صورة اخرى لكاهن آخر احبها جدا؛ لكنها ليست تمثالا هذه المرة، بل رسما؛ ويمكن اعتبارها هي الاخرى واحدة من نجاحات اليابان في هذا الميدان. يتعلق الامر بصورة الكاهن ميويه (١٢) الموجودة في متحف كوزان- جي. ولابد ان الكثير منكم قد شاهدها. في غابة من الصنوبر تملأ اللوحة يجلس هذا السيد الكاهن مثل قط صغير على مفرق شجرة تنسجم وإياه بروعة مذهلة، وهو في وضعية تأمل. المسبحة والمبخرة معلقتان على غصن بهدوء ووداعة؛ ومن حوله تلعب السناجب وتطير العصافير في كل اتجاه. انها لوحة تجسد اقصى الهدوء والجمال، ويبدو لي ان قوة روحية خارقة تكمن في اعماقها. ليس هذا العمل من افعال الخيال، لأن الكاهن ميويه كان، كما تقول سيرته، يعيش فعلا هكذا. كذلك نجد فيها الجبل الذي يقع وراء كوزان- جي، حيث كان قد وجد مكانا نظيفا يظل فيه جالسا ليل نهار يمارس الزازن (التأمل جلوسا): على مفرق شجرة، او داخل فجوة في جذعها، او فوق صخرة... يقول في سيرته الذاتيه : «لا يوجد حجر ولو بحجم قدم لم اجلس فوقه». كان يدعى من قبيل الطرافة «كاهن بلا أذن». ولأنه في هذا الرسم لايظهر منه الا ثلاثة ارباع فقط لانستطيع رؤية ذلك، لكنه من الجانب الآخر بلا اذن فعلا. تقول الحكاية انه عندما اقترب من سن العشرين، قرر إماتة جسده بطريقة عنيفة بغية ممارسة الحياة الدينية بأقصى الاسترخاء املا في بلوغ الحكمة الحقيقية. فكّر بداية ان يقتلع عينيه، لكن من دون عينين لن يستطيع قراءة الكتابات المقدسة؛ عندها فكر باقتلاع الانف، لكن اذا سقطت قطرات مياه وبلا حاجز فسوف تلوث الكتب المقدسة، ولذا جدع واحدة من اذنيه منتهيا الى ان الفوهة ستكفي للقيام بوظيفة الاذن. كان لهذا الكاهن مزاج حاد جدا، وكانت له في الوقت عينه سذاجة الاطفال وبراءتهم. تشهد على ذلك حكاية معروفة ينقلها كينيكو في كتابه «مذكرات اوقات التسلية»(١٣). يحكى انه كان يلعب لعبة «إتشي – أوتشي» وهو يلتقط الحصى. لم نعد نعرف بالضبط ماهي هذه اللعبة، لكن اعتقد انها لعبة اطفال ربما تشبه لعبة «حجر القدم» [نقف على قدم واحدة وندفع بالاخرى حجرا مسطحا داخل مربعات، م.ع]. وعندما سئل عن اسباب هذا التصرف، اجاب بانه يريد التخلص من بعض النصوص المقدسة الصعبة اللاتكف عن ملاحقته. كانت لديه منذ الشباب رغبة شديدة في الحج والذهاب حتى الهند اقتداء بخطى شاكا- موني؛ وعند بلوغه سن الرشد قرر تنفيذ هذه الرغبة. وضع مخطط الرحلة بعد ان طالع العديد من السير الذاتية القديمة. ويقال ان هذا المخطط لايزال موجودا في متحف كوزان- جي : ولكي يضعه، حَسَبَ بدقة المسافة الفاصلة بين تشانغ- آن وبين راجاغرها: ٨٣٣٣ فرسخا وربع. سبعة فراسخ في اليوم، ونصل في يوم كذا...واذا مشى خمسة فراسخ في اليوم يصل يوم كذا، شهر كذا في السنة الخامسة على بدء الرحيل وحوالي وقت الظهر. كل شيء مدون في دفتر الرحلة الصغير. استعد بالفعل وجهز حوائجه.

لكن الرؤيا التي اوحى له بها في الحلم اله كاسوغا الكبير، جعلته يعزف عن الموضوع في اللحظة الاخيرة (١٤). وسوف اقول لحسن الحظ؛ والا ربما كان افترسه وحش ما في الطريق. ولتخفيف الكآبة التي اصابته بسبب إلغاء السفر، اخذ يمارس الزازن في جزيرة بكيشو، والتي تدعى تاكا- شيما [جزيرة النسور].(١٥) وبهذه المناسبة، كان يلتقط الحجارة من على شاطئ البحر معتقدا ان مياه الهند لابد انها وصلت الى هذا الشاطئ، وبالتالي فان هذه الحجارة يمكن اعتبارها اثرا تذكاريا من الاماكن المقدسة.

وكان طوال حياته يحب الحجارة ويحمل بعضها على الدوام. وعندما اقترب الموت كتب قصيدة وداع الى حجر من حجارته :

**اذا كنت لاتستطيع التعلق بأحد**
**بعد موتي،**
**فطرْ بسرعة**
**عائدا الى بلادك،**
**آه ! ياحجري ال.من جزيرة النسور.**

من المؤكد ان الحجر كان يريد العودة بسرعة الى جزيرته، لكن من اين له ان يطير !

وهو لايزال مقيما حتى اليوم في متحف كوزان- جي. ليست عبثا هذه الحكاية الغريبة.

سوف ندرك، وبقليل من التفكير، ان حالة هذا الحجر هي حالة الناس جميعا. فهم يرغبون باشياء كثيرة تتجاوز حدودهم، لكي يظلوا في النهاية مجرد كائنات بشرية لا أكثر.

للشعراء المحترفين ان يشكوا من سطحية هذه القصيدة، لكن اذا لم نأخذ شخصية المؤلف بعين الاعتبار، فلا معنى لأية دراسة. وبالمناسبة كتب هذا الكاهن قصائد بريئة حقا وساذجة؛ استشهد بواحدة منها :

**مثل فطيرة**

**مرشوشة بالسكر**

**يلمع القمر**

**بين الغيوم البيضاء،**

**حافةُ الجبل.**

كانت كتابة قصيدة موجهة الى حجر او حصاة، عملا بسيطاوعاديا بالنسبة الى هذا الكاهن ينجزه حال النهوض من السرير. وهذا لاشيء ايضا : فقد كتب رسالة والمرسل اليه هو جزيرة. انها جزيرة كاروما- جيما الواقعة هي الاخرى، اذا لم اخطئ، في منطقة «كي»، حيث كرس «ميويه» نفسه حينا من الوقت لممارسة دينية ذات صرامة خاصة.

ويشير في الرسالة بوضوح الى المرسل اليه «الى السيدة الجزيرة».

«اعذريني لصمتي الطويل، وارجو ان تكوني بخير. ها هو موسم ازهار الكرز يطل، وبحب لاينضب افكر بالازهار التي تمتعت بها عندك. سيعتبرني الناس ممسوسا اذا ما ارسلت رسالة الى اشجار الكرز التي لاتستخدم الكلام..

وهنا يستخدم هذا الكاهن الولي تعبيرا ممتعا: «ولأنني مجبر على مسايرة الراي العام (رأي الذين فقدوا العقل) احتفظت بسرية هذا الحب». «فقدان العقل» هنا يعني «عدم معرفة منطق الاشياء». يريد القول انه اذعن لناس هذا العالم الذين لن يستطيعوا فهمه، وبالتالي يرفض التعبير عن عواطفه الحقيقية؛ غير انه لايقدر على الصمود :

«هي التي احبها حبا جنونيا، هي الصديقة الحقيقية، وعدم احترام مشاعر صديقة وصديقة قريبة منكم احتراما حقيقيا، هو انعدام طيبة قلب ولاسيما قلب انسان يدعي تكريس نفسه من اجل خلاص الكائنات جميعا. بناء عليه، لك تحياتي بأسرع ما يمكن. وفي انتظار الرسالة القادمة، ارجو ان تغمريني برعايتك الطيبة».

دهش التلميذ وساله الى من يجب ان يسلم الرسالة؛ فأجابه المعلم : «لا تقلق، ماعليك الا ان تضعها في أي مكان من الجزيرة». عندما تشاهدون بورتريه هذا الكاهن الولي ميويه متذكرين سيرته كما اتيت عليها منذ قليل، وتشاهدون صورة واضحة لجمال انسان عرف حقا كيف يتواصل مع الطبيعة، فسوف تفهمون ماهية الـ«كان» بأفضل من أي كلام.

ومن بين اعظم اسلاف ميويه، يمكن الاستشهاد بالمدقق الكهنوتي إشين (١٧). يبدو ان الفكر البوذي قد أخذ، في اواسط عصر هييان، يؤثر بشكل جدي في طرق التعبير عن الحياة اليابانية من فنون وآداب. ويعتبر إشين المفكرالبارز الذي يمثل تلك المرحلة.

فلمعرفة الثقافة اليابانية انذاك، لابد وبأي شكل من قراءة عمله العظيم «الجوهري من اجل الانبعاث في الارض الطاهرة». كتاب لابد منه ولايمكن الاستغناء عنه، ولا أستطيع شخصيا ألا أقراه، واقراه باستمرار على اية حال. لكن وبما انني لست قويا في هذا المجال، لا استطيع القراءة باحياء الكثير من المفردات الميتة التي تملأ الكتاب. غير ان وصف مشاهد جنة الغرب او الجحيم، يتكون من استشهادات مأخوذة من نصوص قديمة، لكنها منسقة بشكل ذكي (الحاصل انه مكتوب بطريقة بارعة)، وينتهي الى إعطاء انطباع استثنائي عن حيوية استثنائية. القوة، او بالاحرى العنف الذي يمارس من خلالهما المؤلف طريقة «الرؤية» (كان- بو) يتجليان عفويا اثناء القراءة. اضافة الى ذلك، ترك لوحة بديعة من وحي بوذي؛ والمقصود طبعا العمل الفني المدهش الموجود في جبل كويا: نزول أميتابها محاطا بخمس وعشرين بودهيساتفا، جالسا فوق غيوم وهاجة، تتبعه موسيقيات يعزفن ويرقصن... ينزل من السموات لاستقبال الموتى الراغبين بالانبعاث في الارض الطاهرة بكامل السعادة والحبور. اعتقد ان هذا العمل هو الاكثر نجاحا لما يسمى ب«نزول أميتابها» : نجد فلسفته معروضة وبادق التفاصيل في كتاب «الجوهري من اجل الانبعاث في الارض الطاهرة». لاشك ان هذا المشهد يمثل وبصدق الصور التي تجلت حقيقة في قلب إشين. ولا نزال ندير، حتى اليوم، راس الميت باتجاه الشمال.

كان الناس في ذلك العصر ينامون ساعاتهم الاخيرة بوضعية الرأس شمالا من اجل الاستعداد للموت بشكل جيد.

وبإدارة الوجوه نحو الغرب حيث يوجد تمثال لـ«أميتابها، كان الموتى يستعدون لرؤية الارض الطاهرة، ممسكين بطرف الخيطان ذات الالوان الخمسة، اما الطرف الآخر للخيطان فهو مربوط الى يد أميتابها اليسرى. ولهذا الطقس قيمة اخرى تختلف عن إبر الزيت المخلوط بالكافور التي نعطيها للمرضى في حالة الغيبوبة. وبما انه اخذنا نرسم وبشكل دائم مشهد نزول أميتابها، صارت اللوحة تحل محل التمثال، يعني الرسم محل النحت. يقال ان الكاهن إشين هو وراء هذا النوع من الرسم.

لكن ربما ذلك مجرد اسطورة. وفي الواقع، يبدو ان وراء هذا العمل الفني احد معلمي ال.إبوشي (حرفيا: استاذ في رسوم تماثيل بوذا)، ولابد ان هذا المعلم كان موهوبا بطريقة استثنائية، لكن النسيان اكل اسمه ولانعرف اليوم من هو.وتعني لفظة إبوشي ايضا ان الرسام ذو طبيعة كهنوتية، وهذا لايعني انه مجرد كاهن بارع في الرسم ويمارسه كهواية متقنة. كان الانخراط في السلك الديني آنذاك شرطا مهما جدا للنجاح كرسام. وبالعكس، كانت موهبة الرسم شرطا، تقريبا لابد منه، لدخول السلك الديني والتحول الى كاهن،لاسيما في المذاهب الباطنية. واذا كانت لديكم الرغبة في معرفة الواقع الحقيقي لكهنة ذلك العصر، فان اسئلة كثيرة سوف تطرح. اريد ان اشير هنا الى ان وجود رسومات رائعة لنزول أميتابها، كالرسم الذي تحدثت عنه للتو، يرينا بشكل واضح التساوق المبدئي بين الكاهن والرسام، بعبارة اخرى بين ال.كانْ- بوو (منهج «الرؤية») وبين فن الرسم. مما لاشك فيه ان الرؤية بالنسبة للرسام هي حياته نفسها. عندما ينظر، يندفع في بحثه الى اصغر التفاصيل، والى اقصى العمق، متجاوزا ومن بعيد حدود الخيال العادي، ليصل في النهاية الى التحقق من ان قوة الرؤية تتطابق مباشرة مع قوة النظرية وقوة الفكر. اشرت سابقا الى ان هذا الجانب من التحقق يتكشف في طبيعة ال.كانْ- بوو.

وكون الفنان يدرك ان هذا لايعني شيئا خارج فعل الرسم، فان كلمة «كان» (الرؤية) تاخذ معنى جديدا. ان أدراك الجميل ووعيه، او التحقق منه، بالنسبة الى الفنان يعني مباشرة «خلق الجمال». ويمكن ان يقال الشيء نفسه بصدد ال.كانْ- بوو. فذكر اسم بوذا (نين- بوتسو) يرتبط مباشرة بتجلي بوذا. لايكفي امتلاك فكرة عن بوذا، بل ينبغي ان نعيش عمقيا تلك الفكرة. بعبارة اخرى، ينبغي الكشف عن بوذا، اي خلقه من خلال النشاطات اليومية المحسوسة ومن خلال التجربة الذاتية. اعتقد اننا بهذا المعنى نستطيع تفسير وفهم لفظة «كان».

كان سقوط النظام الارستقراطي لآل فوجي- وارا، بسبب الحروب المتتابعة بين آل ميناتو وآل التايرا، وراء الظروف الحياتية الصعبة جدا بالنسبة الى عموم الناس. في هذه الظروف تماما بدأت، كما نعلم، حركة الإصلاح الديني على يد هونين (١٨) وشين- ران (١٩) وآخرين. اقتنعوا انه يستحيل ومن غير المعقول، بالنسبة الى انسان عادي ولد في مرحلة انحطاط شديد «للشريعة»، الوصول الى رؤية بوذا حقيقة بالاعتماد على قواه الذاتية فقط. وقد عبروا عن ذلك بالقول : «اذا رأيت بأم عينيك صورة بوذا، فينبغي ان تعلم ان المارا (٢٠)، الارواح الشريرة، تخدعك». لقد رفض هؤلاء الاصلاحيون، ليس فقط اتجاها جماليا لدى بعض المذاهب البوذية السابقة، بل ومنهج ال.«كان» نفسه القائم على قوانا الذاتية. بعبارة اخرى، رفضوا بشكل قاطع أي تجل للأنا، حتى تلك الصيغة الجميلة القائمة على رؤية الذات في صورة بوذا : كانوا يعتبرونها خطوة على طريق المارا. لاشك ان فكر هؤلاء العباقرة، الذين استطاعوا برؤاهم الثاقبة إدراك ملامح عصرهم الاساسية، قد اصبغ على الدين، المحكوم بشكلانية جامدة، حيوية جديدة. لكن ينبغي الاعتراف ان هذا النوع من الحكمة الدينية، المتصلبة والنقية، لايسهل ابدا ظهور وازدهار الفنون. فهو يتعارض منذ البداية مع الحكمة القائمة على تجربة الجميل. والواقع ان هذه الصيغة الجديدة للدين انتشرت بسرعة قصوى (لحد ان فكر المؤسسين الحقيقي نسي تماما)، لكنها لم تقدم وحتى اليوم اعمالا ذات قيمة في مجال الفنون الجميلة. مما لاشك فيه ان تطور الظواهر الثقافية معقد جدا : فمذاهب الزن التي جاءت من الصين حديثا هي التي سوف تستعيد تقاليد ال.كانْ- بوو (منهج «الرؤية»).

**الحياة الانسانية نفسها ليست سوى حلم ليلة ربيعية**

والزن، كما تعلمون، يقوم اساسا على مراقبة الذات مراقبة قصوى كما تقول العبارة التالية : «افهم نفسك مباشرة دون وسيط وسوف تكتشف طبيعتك : انت نفسك بوذا».

يؤكد كهنة الزن على «ترّهة الالفاظ والكلمات»، فوريو- مونجي، (٢١). لكن هذه العبارة لاتعني إلغاء التعبير عن

الذات، بل تشير في الغالب الى وعي حاد جدا بمدى صعوبة الكلام؛ كما تشير ايضا الى رغبة في التعبير تعبيرا استثنائي الشروط والى الامل بولادة لغة حقيقية الى حدود اللاوصف.
منحت حركة الزن هذه عافية جديدة ل.الزن- كانْ الذي كان يمارسه شاكا- موني نفسه تحت شجرة بودهي، والذي تشكل بأشكال عقائدية صارمة جداً فيما بعد. وعندما اثبت هذا التيار نفسه واستقر بعد مرحلة التوتر الشديد في البداية، تجلت بعض الاشكال الفنية كنتيجة طبيعية لهذه الروح الجديدة.
والشكل الامثل الذي يعبر عن ذلك هي الرسوم المائية في عصر موروماتشي الذي يحتل مكانة هامة في تاريخ الفن ببلدنا كما نعلم جميعا. كان اصحاب هذا النوع من الرسم يتحدرون جميعا من اصل كهنوتي ويدعون «غاسوو» (الكهنة - الرسامون).
والشيء المدهش، اذ نفكر به اليوم خاصة، هو انهم كانوا يعجبون اعجابا شديدا باعمال جاءت من الصين وقدمت على شكل كتب من الصور. كانوا يتمتعون بها وكأنها كنزهم الوحيد. إن أحدا لم يذهب الى الصين تقريبا، إن أحدا لم يشاهد نماذجها هناك. وحده سيشُو (٢٢) عرف الصين واقعيا، وبالكاد بقي فيها سنة. اعتقد انه لم تكن هناك أبدا بحوث جاهزة في الرسم ويمكن وضع اليد عليها. كان هؤلاء الرسامون اليابانيون، وكل على طريقته، يتمتعون بكتبهم المصورة ويقلدونها للوصول في النهاية الى انتاج الاعمال الرائعة التي نعرفها. إنه لشيء مدهش حقا ولانجد له مثيلا في اي بلد ولا في اي عصر.
إن أحدا من رسامي الطبيعة لم ينجز ضربات قوية مماثلة؛ والامر لايتعلق بمقارنة اعمالهم مع اعمال سابقيهم من الاجانب لاقرار من هو الافضل. المهم هو انه ماكان لشيء ان يتحقق، لو لم تكن لدى هؤلاء الرسامين قناعة بان هذه المشاهد تشكل جزءا من عالمهم الشخصي وليس بالضرورة من العالم الخارجي. لقد تدبروا، الى جانب بحوثهم حول الرسم، طريقة رؤية موجودة في ممارسة الزن. أن نرى هنا او هناك مناظر طبيعية يمكن للريشة ان تعيد انتاجها، فهذا لايعني شيئا. ان «تأمل الطبيعة» يعني «امساك الهكذية» (من هكذا. م)، وال. هكذية (تاتاهاتا) تعني «الوجود كما هو». والواقع ان هذا الوجود يغمرنا بوده الكبير لحد اننا نشعر به يطفو فوق جلودنا ودمه يسري مباشرة في عروقنا. ليست لهذه القناعة اية علاقة بالذهاب لرؤية هذا الجبل او ذاك، لتأمل هذا النهر او ذاك، ولابد من جهد مكثف داخل نظام الروح لاستيعاب هذه الظاهرة. عندما نذهب الى الصين فسوف نرى بالتاكيد مناظر صينية، واذا بقينا في اليابان فلن نشاهد سوى المناظر اليابانية. لكن البحث عن النماذج بعيد جدا عن اللقاء مع الطبيعة، اي مع الموجود كما هو موجود. هكذا ترينا أفضل الرسومات المائية في عصر موروماتشي، وبجلاء، ما يمكن ان تعبر عنه يقظة الانسان الاولية أمام الطبيعة بمعزل عن الظروف الخارجية.
مما لاشك فيه ان ال. كانْ- بوو (منهج «الرؤية») قد اثر وبعمق في عالم الادب : وخير مثال يجسد ذلك الشاعر سايغيوو. ينقل كيكاي، كاتب السيرة الذاتية للولي الكاهن المذكور اعلاه ميويه، ان سايغيو قال يوما لهذا الاخير مامعناه وبهذه العبارات تقريبا :
أنظم القصائد ولكن تصوري للشعر مختلف تماما عن الفن الشعري السائد عموما. القمر والوردة، الوقواق والثلج... وكل ماله مظهر محسوس هو عندي وهم، وهو البداهة نفسها من جهة اخرى. وبالتالي عندما اكتب قصيدة عن الوردة لاافكر بالوردة، وكذلك عندما اكتب عن القمر لااعتقد حقا بوجوده الواقعي. «أدون على شبكة قلبي التي هي نوع من الفراغ بعض الاحساسات العابرة والممتعة، لكنها لاتترك اثرا»، وكان يقول :
أنا لاانظم القصائد وإنما اتلو كلام الحقيقة (مانترا)، الكلام السري؛ ومن خلال قصائدي أفهم «الشريعة». هكذا هي مايسمى بقصائدي وليست شيئا اخر: في ظروف فجائية ووحي مصادف سقطت هكذا من يدي.
تلكم هي اقوال سايغيو كما نقلها كيكاي اثناء وجوده الى جواره. جميع الذين يتكلمون على الفكر البوذي، يذكرون فكرة خواء الاشياء : كل شيء فارغ.
صحيح ان «رؤية الفراغ» معروضة جيدا في سوترا «اتقان الحكمة»، وهي أقدم سوترا وعليها تأسس مذهب «المركبة الكبرى». لكن القول بالكلام ان الفكر البوذي يتضمن فكرة الخواء، هو فعل لاطائل منه كالحديث عن فكرة الغفران في المسيحية. ولاشيء حقيقي ينتج من كلام مماثل. إن ال. كانْ (الرؤية)، كما لمسنا في عدة امثلة، يشكل فعلا جوهريا بالنسبة الى البوذي، فهو يعني تجربة معيوشة وخاصة به دون غيره. وهذا يقابل فعل الصلاة لدى المسيحي. يتعلق

الامر برؤية خواء الاشياء، كما يتعلق بالصلاة للفوز بغفران الرب. لامعنى للتدليل برهانيا على هذه المفاهيم بالابتعاد عن التجربة المعيوشة لمن يرى او يصلي. وهنا تكمن الصعوبة الحقيقية لمعالجة هذه المشكلة بدقة. يمكننا استشفاف فكرة لاديمومة الاشياء وخوائها في اعمال سايغيو الشعرية. كما يمكننا ايجاد هذه الافكار وبلا صعوبة في اية قصيدة آنذاك. كان الكثير من الشعراء يعرفون ان كل شيء فارغ؛ لكن عندما كان لابد من رؤية الفراغ حقا، كان بينهم الجيد والضعيف.

ان درجة تركيز الرؤية تتجلى في التحقق تجليا لايمكن معه الاكتفاء بمرور عابر. ولكي نثبت لأنفسنا اولا، وللآخرين الى أي حد نحن على هذا الطريق، لابد ان نخلق فراغنا الخاص بشكل ملموس. آنذاك لابد من تناول المسألة بطريقة مختلفة تماما عن تناول المسائل الخاضعة للتفكير بشكل عام. وفي هذا السياق، يبدو لي ان جملة هانيا- كيوو «الفراغ الحقيقي هو امتلاء يجلب النشوة»، تكشف لنا عن البرهان. ينبغي، كما يقول سايغيو، ان ندون على شبكة قلبنا التي هي فراغ احساسات مختلفة وعابرة.

يبدو لي ان فكرة «لاديمومة كل شيء» (٢٣) قد اسيئ فهمها، ليس من قبل معاصرينا الذين شرحوها خطأً وحسب، بل من قبل القدامى ايضا. ونستطيع معاينة سوء الفهم هذا في هذه الجملة المأخوذة من «أقوال الهيكيين» : «المتعجرف لايدوم، انه كحلم في ليلة ربيعية» (٢٤). يكمن الخطأ في إعطاء فكرة «اللاديمومة» صفة المبدأ الذي يرى أن «كل مايزدهر» ينتهي الى سقوط. وتروى الطرفة التالية عن أوتا- دوكان (٢٥) الذي كان يتعجرف بصدد اي شيء، فانزعج والده من هذا السلوك وكتب ذات يوم الجملة السابقة «المتعجرف لايدوم....» على ورقة، لكن الابن استل ريشته وأضاف : «حتى من لايتعجرفون ابدا لن يدوموا زمنا طويلا هم أيضا».

تعني هذه الحكاية ان مبدأ السببية ينسحب على أحداث الطبيعة، كما ينسحب على أدنى التغيرات التي يفرضها علينا القدر طوال ساعات حياتنا. لكن هذا المبدأ يتجاهل الانسان تماما. «اللادائم» يعني ايضا «انه بلا قلب». يصعب على قلب الانسان قبول مبدأ يلغي القلب بهذه الحتمية الشرسة. قد يكون هنا مغزى الحكاية. إن ضعف القلب يدفعنا، وبشكل غير واع، الى تفسير هذا المبدأ اللاانساني بطريقة انسانية. ولهذا حاولنا ونحاول تفسير الاوضاع الحالية باستدعاء افعال حياة سابقة، او باستدعاء فكرة القدر. من المؤكد ان العلوم الحديثة لاتقبل تفسيرا غامضا مماثلا. فمبدأ السببية يسيطرعلينا بشكل مطلق وغير انساني أبدا. وهذا يعني اننا أشحنا الطرف تماما عما لانستطيع مجابهته. بعبارة اخرى، نقلنا، وبلا اي إجراء آخر، منظومة السببية المجردة الى مجال يختلف جذريا عن عالم البشر السائد. ولذا هل نستطيع القول ان لدينا قلبا اقوى من السابق، أو ألا ينبغي الاعتراف بان ضعف قلبنا يتجلى في ذلك ؟ على أية حال نجد هنا فصلا واضحا بين عالم الطبيعة وبين عالم القيم البشرية. ومما لاشك فيه ان الحضارة الحديثة انجزت تقدما هائلا بفضل هذا الفصل؛ لكن الصحيح ايضا هو ان هذه الظروف باتت عذابا حقيقيا بالنسبة الينا. ويستطيع الادب والفلسفة، بكل مراراتهما، ان يكونا شهادة ناصعة على ذلك.

يحكى ان شاكا- موني ادرك، وبفضل الإشراق، معنى رابطة السببية وهو تحت شجرة بودهي. ولاشك ان المتخصصين بالفكر البوذي يتناقشون طويلا حول هذا الموضوع؛ لكن يمكن القول بجرأة وبساطة وبلا كد إن الرابطة السببية تعني قانون العلة والمعلول.

ان ماشعر به شاكا- موني بعيد من الانفعال العاطفي الذي تثيره فكرة تفاهة الحياة البشرية.

جميع الاعمال الانسانية وجميع الاحاسيس البشرية من فرح وغضب وحزن ولذة، وجميع المحاكمات الاستدلالية الخاصة التي يقيمها الكائن البشري حول ماهو آني وعابر، او ما هو غير ذلك، تقود بكاملها الى الرابطة اللاإنسانية بين العلة والمعلول والتي تفرض الاعتراف بان وجود هذا العنصر يؤدي الى وجود عنصر آخر، او ان اختفاء هذا العنصر يسبب لامحالة اختفاء الاخر. الذات المفكرة نفسها، والتي تعتبر قانون العلة والمعلول حقيقة، ليست سوى لحظة في ارتباط المعلولات بالعلل. ولاجوهر لكائن في ذاته (٢٦).

كل شيء فارغ. الحياة الانسانية نفسها ليست سوى حلم ليلة ربيعية. وقانون العلة والمعلول الذي يشكل نسيج هذا الحلم ليس هو الاخر سوى حلم ايضا. انطلاقا من هذه الزاوية الحادة، كيف استطاع شاكا- موني تأمين حريته في الحركة ؟ ينهض من خلال الفعل الذي جعله يرى الخواء، مستوعيا هذا الفراغ عبر تجربته الذاتية الخاصة.

لابد ان حكمة شاكا- موني الفلسفية هي وليدة روح النفي مثل جميع الحكم الفلسفية الاخرى. وربما نستطيع القول ان

ال.هانيًا- كيوو (الفراغ الحقيقي هو امتلاء يجلب النشوة) رؤية عامة عن الموضوع. ويبدو ان عبارة «خواء جميع الاشياء» لم تكن كافية : فمؤلف هذه السوترا يكثر من الالفاظ التفضيلية مثل خواء الخواآت، الخواء الاعظم، او الخواء الاقصى، او أخوى الأخوى...الخ. وفي النهاية يصرح ان الفراغ يمكن ان يستحيل الى امتلاء. لذا يمكن اعتبار هذه السوترا رؤية عامة لحكمة شاكا- موني الفلسفية، لكن لانستطيع التأكيد على انها تمثل شخصيته كلها.

الاثبات يستدعي النفي، والنفي يستدعي بدوره إثباتا اخر... هذه الحركة اللامتناهية للذهن هي القاعدة الابدية لكل فكر فلسفي. لكن الذهن سوف ينتهي بهذه الطريقة الى الانغلاق داخل منظومة الاكتفاء الذاتي كدودة قز تحيط نفسها بخيط طويل. لقد عرف تاريخ البوذية نشوء اشكال فلسفية او تيولوجية هي الاخرى منظومات موضوعة بدقة وترتكز على الـ - هانيًا- كيوو. ليست لدي معرفة عميقة على هذا الصعيد، لكن اعتقد ان هذه المنظومات كانت، ولابد، ترتدي طابعا يميل بوضوح الى توحيدية- حلولية نظرية تنغلق على ذاتها ككائن بشري. ويبدو لي ان شاكا- موني اتخذ لنفسه الطريق المعاكس تماما لهذا النوع من الرؤى الفلسفية. نقرأ في كتاب آغونكيو (أغاما) : «... طرح أحدهم على شاكا- موني فيضا من الاسئلة الميتافيزيقية من نوع : هل العالم دائم او غير دائم ؟ فقال لسائله الملحاح : لن أجيب على هذا النوع من الاسئلة؛ إنك كمن جرح بسهم مسموم ويطرح على طبيبه اسئلة حول جوهر السهم السموم. وأيا كان الجواب فلن تكون له علاقة بالالم ولابالموت، سأدلك كيف تنزع السهم المسموم فقط»(٢٧).

هذا هو الذي يسمى لا جواب تاتهاغاتا (شاكا- موني) (نيوراي- نو- فوكي)(٢٨). إذا، تتوضح استحالة تأسيس ميتافيزيقيا. لكن وبغض النظر عن خاتمتها السلبية، يبدو ان في هذا الموقف مجموعة من التعاليم الاساسية مثل : «لايمكن إقامة منظومة ميتافيزيقية للفراغ، لكن تجربة الفراغ المعاشة ممكنة»، أو مثل «الفراغ لايتوضح بالكلام، لكن يمكن ان يكشف بالافعال»، أو مثل «معرفة الشيء حقا هي ممارسته»... لم ينته شاكا- موني الى إيجاد الفراغ بصفته فكرة فلسفية عبر التاملات الفلسفية. بالعكس تماما، يبدو لي ان الفراغ لم يكن بالنسبة اليه حتى فكرة فلسفية؛ ومن الافضل القول إنه رأى بروحه النقدية الصلبة تفتت الانسان، والرؤية هي الخطوة الاولى في الممارسة. عندما كان شاكا- موني مأخوذا بفكرة لاديمومة الاشياء جميعا، كان هيراقليطس مهجوسا بفكرة (كل شيء ينهار). لكن لانستطيع اعتبار شاكا- موني مثاليا، او panta rhei هيراقليطس ماديا. فهذا النوع من التمييز الشكلي حال طويلا بين مثقفي اليوم وبين التفكير بحرية، وكلما امعنا النظر في هذا الاتجاه شعرنا بالخوف أكثر. والواقع ان الاثنين اندفعا طواعية الى عمق الاشياء، والى ماوراء الدين والاخلاق في عصرهما. وبهذا مثل هيراقليطس. hoskteino المعنى، كان شاكا- موني هو الآخر (إنسانا ملتبسا لكنه لم يتحول الى «انسان ذكي يبكي» مثل هذا الأخير. يبدو لي ان فراغ شاكا- موني شبيه بنار هيراقليطس. ومن المؤكد ان الاول اخذ بالاستبطان والثاني بمراقبة الطبيعة.

على اية حال، اعتقد انهما بعد ان شككا بكل اساس للكائن البشري، ادركا جيدا «قانون لاوجود الذات» (موغا- نو- هوو) الذي لا تأثير للبشر عليه، ولاأهمية لتسمية هذه الحالة بالفراغ او بالنار. وطالما وصلا الى هذه الفكرة، فهذا يعني انهما ادركاها تماما.

هيراقليطس شاهد النار وهو ينظر الى اطفال يلعبون على شاطئ البحر، كذلك شاكا- موني رأى الفراغ وهو يتأمل ازهار الشالا. كان الامر بالنسبة اليهما ادراكا حسيا خالصا، لكن الفراغ انتقل الى ايدي المفسرين البوذيين والنار الى ايدي الرواقيين لتولد هكذا فكرة فلسفية قابلة لتفسيرات وتاويلات متعددة. ان اكتشاف قانون لا وجود الذات لم يُطمئن شاكا- موني ابدا. كان يشاهد النار وهي تحرق الناس بفظاعة. والحل الوحيد الممكن (بالنسبة للكائن البشري) هو القبول بالحرق طواعية، وماعدا ذلك ليس سوى الوهم.

أليس هذا ما أدركه وقبله؟ الن ينهض طائر الفينيق من رماده مجددا كي يطير؟ والنار اللاإنسانية، ألن تتحول الى نار رحمة لتتابع حريقها في قلب كل إنسان ؟ من يدري ؟

اعتقد ان هذا هو ماكان يعنيه ساكيا- موني ب. كو- غان (رؤية الفراغ) pratitya-smutpada .

ساقول بشيء من التخيل والجرأة، إن الرابطة السببية هي تقريبا مثل قانون العلة والمعلول. لكن من المحتمل ان لهذه الكلمة معنى آخر مختلف تماما عن معنى قانون العلة والمعلول المطبق في العلوم الحديثة. كان شاكا- موني يعتقد ان العالم (اي المادة والروح) هو نتاج روابط من

التبعية المتبادلة القائمة بين المجاميع الخمسة: المحسوس/ المادة؛ الاحساسات؛ الادراكات؛ الانشطة النفسانية؛ الافكار. ان التعالقات بين هذه المجاميع تتسم بعدم الاستمرار. لا شيء جوهريا ولا شيء ثابتا على الاطلاق. والتفكير بهذه الطريقة هو جزء من التغيرات المستمرة. الفكرة التي ادركها شاكا- موني بعد استبطان مركز هي اكثر جذرية من المادة الحالية، وقد بلغ هذه المعرفة الحدسية من خلال التحامه الوجودي الكامل بالموضوع. ماكان له ان يفهم العالم فهما مريحا لو اتبع طريقة الإجراءات الاستدلالية. وللرابطة السببية ان تكون ك.«قانون لاوجود الذات» اكثر من كونها كمبدأ العلة والمعلول. تبقى الذات اساسا دائما لكل مايدعى حقيقة؛ ومن الظروف البشرية المختلفة تولد كذلك بالمقدار نفسه حقائق مختلفة. تلكم هي فكرة شاكا- موني الجوهرية. حتى الحقيقة الاقل انسانية، أي قانون السببية، يرتبط وجودها الفعلي بالإدراك الذي ليس الا شرطا واحدا من الشروط البشرية. لاشك ان هذا القانون حقيقة، لكنه ليس تاتهاتا (الطريقة الواقعية لوجود الاشياء). ولابد ان يكون حقيقة، لكنه ليس واقعا. ليس المهم تحديد الواقع بمقياس حقيقة ما، بل المهم هو تنقية تجربة الواقع المعاش كماهي. لايقوم الامر على تصيير مانرى مجردا من خلال المحاكمة والاستدلال، بل يقوم على تنقية رؤيتنا تنقية يتطابق فيها رأى مع فكَر. لأزعم ان شاكا- موني كان رساما، لكن الخواء الذي أدركه شبيه بالجميل الذي يقدمه الرسام. اريد القول ان لاعلاقة لهذا الخواء بما يشكله تعميم بعض مظاهرالواقع. فهو ويرفضه القطعي لكل مقاربة بشرية من اجل إدراك الواقع، قد لامس مباشرة، كما يبدو لي، الواقع الاخصب الماوراء اي فعل واي استدلال. لقد اثبت من خلال تجربته الذاتية لا ديمومة الاشياء جميعا.

وكان يسمي هذه اللاديمومة بـ«الالم الساكن في كل شيء»، أي هي والألم شيء واحد، هما الشيء نفسه. ان الادراك وإطلاق حكم القيمة في آن معا يشكلان فعلا واحدا هو الفعل نفسه. عمليا، يتم اختزال هاتين الخطوتين الى فعل واحد لاغير لدى الحمقى الذين لا يكفون عن الخطأ دائما. اما النبهاء، ولتفادي الخطأ، فانهم يلجأون الى وضعهما في نسقين مختلفين :

نسق الطبيعة ونسق القيم؛ ثم عندما يرون تلازما بين هذين النسقين المتغايرين يشعرون بالسعادة، وفي الحالة المعاكسة يشعرون بالالم. لا أدري كيف استطاع شاكا- موني الوصول الى هذه الحالة العليا حيث يتحد الفعلان بفعل واحد دون خطأ ؟ ولا أدري ماهي التمارين التي فرضها على نفسه للإمساك بفكرة الألم الكوني هكذا تماما وكأنه يشعر به هو نفسه في جسده بالذات؟. نعم لا أدري. ولكن في النهاية، لو لم يصل الى هذا الدمج، والى هذه الوحدة، لما كان باستطاعة المعرفة (معرفة العالم) ان تحقق له نصرا، ولما كان للنوراني ان يستولي عليه. لابد ان الشعور بالنصر قد تحول عنده الى رحمة. واعتقد ان «رؤية الفراغ» (كو- غان) التي عاشها كانت شعورا من هذه الطبيعة.

**ان تعاليم كوسوكوزيه-شيكي (أي من الخواء تولد الاشياء) تفرض نفسها على كل منا من خلال التجربة الجمالية. أقول تفرض نفسها مادمنا نشعر بجمالية العمل، أما إذا بقينا غرباء عنه لانحسه ولانتذوقه، فإننا سنظل خارج الحقيقة وبعيدين عنها**

لاشك ان التجارب الدينية التي يعيشها كائن استثنائي مثل شاكا- موني هي تجارب استثنائية أيضا. لكن الرؤية التي يعيشها القلب (شين- غان) في البوذية، بشكل عام، ترتدي طابعا أكثر جمالية بكثير من الصلاة المسيحية وما فيها. إنه الفرق المؤكد بين ديانة نشأت في احضان طبيعة خلابة وبين ديانة تحدرت من الصحراء. كان شاكا- موني يعيش حياته الدينية في غابة بديعة الجمال وهو يشرب الحليب رافضا خلائق التقشف، في حين كان المسيح الجائع يدعو على شجرة التين باليباس قائلا : «فلا يأكلنّ أحد من ثمارك بعد والى الأبد!»؛ وقد مات مصلوبا مع اللصوص، في حين ان الفيلة والثعابين بكت لموت شاكا- موني كما تقول الاسطورة. أية مفارقة !!. على اية حال، لم تحارب البوذية ولاتحارب، على خلاف المسيحية، الجمال الذي يستحسنه الوثنيون. ويمكن تفسير هذا الموقف، بمعزل عن طبيعة الاشراق الذي عرفه شاكا- موني، من خلال تجربة البوذيين العميقة: ال. كانْ- بوو (منهج الرؤية) وطابعه الجمالي. وينسحب هذا المنهج على جميع الفنون اليابانية من الرسم الى كتابة القصائد. يقول باشو:.... هناك مبدأ واحد يحكم سلوك الجميع، وهو نفسه دائما سواء تعلق الامر بقصيدة الواكا لدى سايغيو أو بقصيدة الرنغا لدى سوجي أو بالرسم لدى سيشّو أو بفن الشاي لدى ريكيو(٢٩).

ويمكن لتعبير فوغا (التمحيص، التنقية) الذي كان يقيس به فنه، اي فن الهايكو، أن يتطابق مع الكُونْ- غان (رؤية الفراغ). وقد رأينا ماقاله سايغيو: «على شبكة قلبي التي هي فراغ أدوِّن أحاسيس في غاية العذوبة». نستطيع القول بلا تردد ان باشو يعبر عن الاحساس نفسه عندما يشير الى أنه يقيم في الفراغ من أجل بلوغ الواقع. إن الافكار جميعا كالنقود، تتسخ وتتلف وهي تنتقل من يد الى اخرى، والفكر البوذي لايشذ عن هذه القاعدة. تشاؤمية، عدمية...الخ، ليست هذه الالفاظ التي أضيفت الى البوذية سوى غبار تكدس فوق بعضه بعضا. «هناك مبدأ واحد يكم سلوك الجميع»؛ يبدو لي ان عبارة باشو هذه تعني ان المعلمين الكبار أمسكوا شيئا ما بايديهم لم يتحول بعد الى عملة متداولة بهذه الصيغة أو تلك من الصيغ «التسموية» (عدمية، تشاؤمية. م) أو من الصيغ الايديولوجية، شيئا ما يمكن وصفه بمنبع الفكر بالذات.

وهانحن، إذن، في هذا الشيء. يبدو انني أدور حول كلمة «كان» (الرؤية) ولاأستطيع استخراج شيء دقيق منها. لكن، وفي العمق، ليس بمقدوري حل آخر، لأنها تتضمن شيئا ما لا يشرح. بالمقابل تلعب، وبلا أدنى خطأ، دورا صريحا في جميع أعمال معلمينا الكبار، معلمي الفن، وهذا ما نلمسه واقعا في أعمالهم دون أي مجال للشك. وإذا مارسنا الاستدلال على صيغة من صيغ الفكر البوذي المتجلية في قصائد سايغيو، فإن لفظة «كان» (الرؤية) ستموت أثناء الاستدلال. لكن إذا أحسسنا بشيء ما يتحرك في الصدر أثناء قراءة إحدى قصائده ولتكن مثلا :

**كانت الأزهار في الحلم**

**تتطاير مبعثرة**

**في رياح الربيع،**

**ولما صحوت**

**كان قلبي لا يزال في اضطراب،**

فهذا دليل على ان كُونْ- غان (رؤية الفراغ) الشاعر تعيش فينا أيضا. هذه القصيدة هي الصورة نفسها، صورة براعم الازهار التي تسقط من السماء الخاوية، من غير تشاؤم إزاء الانسان او إزاء العالم. والحزن المعبر عنه هنا مفعم بالحياة. ومادمنا نشعر ان هذه القصيدة جميلة، فإن تعاليم كوسوكوزيه-شيكي (أي من الخواء تولد الاشياء)(٣٠) تفرض نفسها على كل منا من خلال التجربة الجمالية. أقول تفرض نفسها مادمنا نشعر بجمالية العمل، أما إذا بقينا غرباء عنه لانحسه ولانتذوقه، فإننا سنظل خارج الحقيقة وبعيدين منها. نهاية مدهشة، لكن الامور هكذا. وكما قلت لكم أعلاه، ليست «رؤية الفراغ» منهجا لمعالجة الحقيقة، بل هي سلوك علينا اتباعه لادراك ال. تاتهاتا (الطريقة الواقعية لوجود الاشياء). يتعلق الامر بتمرين قوامه السعي الى التساوق والتعاطف العميق والكلي مع الواقع نفسه، وذلك بعد التخلي عن كل محاولة غايتها تحديده بصيغ وأشكال متعددة.

إنه، كما يرى باشو، سلوك اندغم تدريجيا في أعمال بعض فنانينا الكبار. الدرب التي يشقها الفنان بأصالة تصل الى الفنان بالذات، يقول باشو، مرورا بجميع الفنانين الكبار. وأضيف انها تمتد الى اليوم. هذا الموقف التأملي او الجمالي الذي صاغه الفكر البوذي إزاء الطبيعة والحياة، متجذر في اعماقنا وبأكثر مانتصور. وأتحقق من وجوده مرارا، وفي لحظات غير متوقعة، عندما اتمالك نفسي فجأة وسط حياة تسودها الفوضى والاضطراب، كما أشعر بالعزلة وانا بين حشود مائجة. في تلك اللحظات، ينتابني إحساس بالتقاط رسالة آتية من ماض بعيد. وأعتقد ان جميع اليابانيين الذين يعيشون بشكل صادق يعرفون هذه اللحظات، لأن الانسان لا يستطيع العيش بالانعزال عن شروطه كليا.

لكن لماذا ينبغي ان نعود الى تقاليدنا بطريقة غريبة جدا عندما نريد ان نعيش؟. هذه هي المشكلة الاساسية اليوم. لاشك ان هذه الدراما لاتفرض نفسها الا على الشعب الياباني. المثقفون الذين ينخدعون بالثقافة الحديثة ويشيحون باعينهم عن هذه الدراما، ليسوا سوى بهاليل يظنون انفسهم عقلانيين، إذ لاوجود لثقافة من دون تقاليد.

ان كلمة بونكا(ثقافة) هي، من ناحية اخرى، اللامعنى. كانت تعني في البداية: «تغيير»،بغاية الاشارة culture الشعب دون اللجوء الى العنف»؛ وقد اختيرت لترجمة لفظة «الى» مجموع المظاهر الثقافية لحضارة ما». لكن هذا المعنى الجديد لكلمة بونكا لايملك أية قوة إيحائية تأتيه من جذوره. إذن، يبدو واضحا اننا نستخدم عشوائيا هذا التعبير الذي «بمعناه الاكثر شيوعا تعني: العمل في الارض culture لاجذور له عندنا» لجعلها تنتج نباتا. ولابد ان الغربيين يعرفون تماما هذا المعنى الاولي، ولا يمكن ان يخطئوا في دلالتها الاساسية، على الرغم من تعدد وتشابك مفاهيم هذه الكلمة. فهي تعني الاهتمام والعناية بالاشجار كي تعطي ثمارا جميلة، وتعني

تطوير وتقوية ميول وخصائص». وإذا cultivate كل شجرة مثمرة لتتمكن من اظهار كامل طاقتها. هذا هو معنى كلمة «مأأخذنا الطبيعة كمادة يجب تعديلها وتطويرها دون النظر الى خصائص وميزات كل. والتقنية يمكن ان تكون «technique»، إنه التقنية culture عنصر، فذلك ليس«عالمية، وهي كذلك الان: لكن الثقافة العالمية ليست سوى وهم وبلا معنى. غالبا مايطرح علي السؤال حول مشكلة تحديد عدد حروف الكانجي «اي الحروف الصينية التي لانهاية لعددها مما يشكل عبئا كبيرا على الطلاب. م.ع» المخصصة للإستخدام العام، أو حول النظام الجديد لترقيم حروف ال. كانا «اي الحروف اليابانية المشتقة من الصينية م ع» الذي اعلن عنه مؤخرا وزير التربية(٣١)، لكن وطالما لاامتلك سببا واضحا للمعارضة، لاابدي اي استياء او استهجان. ولاشيء يبرر اعتراضي على الجهود المبذولة لتخفيف الاعباء، مهما كان هذا التخفيف قليلا، الملقاة على كاهل الطلبة بسبب صعوبة اللغة اليابانية . لكن اشعر ان وراء هذا النوع من التيارات العقلانية ذهن مسطح. وأرى فيه بالضبط الالتباس المذكور اعلاه بين الثقافة والتقنية. لاشك ان موظفي التربية الوطنية قد لجأوا، ولتعديل اللغة اليابانية ، الى الطريقة التي نصلح بها اي محرك. وربما كان يمكن ان نقرأ على وجوههم : إن تبسيط اللغة اليابانية سوف يبسط تاريخ اليابان. والكتاب الذين يسلكون مسلك الخرفان، توقفوا عن كونهم كتابا ليصبحوا مهندسين. مشهد مضطرب ومحزن لبلد مهزوم. لكن سوف نستعيد هدوءنا ذات يوم. وللتاريخ حقيقته.

ابتعدنا عن الموضوع الاساسي جيدا، فلنعد إليه. يبدو لي أن الشاعرسانيتومو أصبح موضع اعتبار وتقدير أكثر من سايغيو، وذلك منذ إعلان ماسا- أوكاشيكي بيانه حول أهمية وقيمة ديوان الشعر القديم المعروف باسم مان- يو- شو (٣٢). والواقع ان روحا واحدة هي التي تغذي هذين الشاعرين. وما اثار انتباه ماسا- أوكاشيكي هو احترام الواقع ومراعاته مراعاة كبيرة تتجلى في قصائد الديوان المذكور. وكان بهذا الصدد يحب تعبير شاسِيئي «رسم الطبيعة الحية، التقاط الجاري، الاخذ الفوري لليَقِظ». وإذا توقفنا عند نص لسايتو- موكيئتشي عنوانه «رأيي في قصيدة التانكا بصفتها شاسيئي» فسنجد ان شيكي يفهم بطريقة دقيقة، لكن حدسية، دلالة هذا التعبير. وكان يستخدمه دون البحث عن (الرسم وفق الطبيعة)، بل يعني sketch تعريفه صراحة. إن تعبير شاسيئي لايعني «نقل الحياة الواقعية»، «توصيل الإلهي». وإذا رجعنا بالتدريج الى تقاليد هذه الكلمة، فسوف نصل في النهاية الى فن الرسم في عصر سونغ، اي الى عبارة كان- بوو داخل الزن. ولهذا السبب لم يتردد سايتو في استخدام تعبير جيسّو- كانيو (النفاذ الى الواقع عبر التامل)(٣٣) لتوضيح ماتعنيه كلمة شاسيئي. وأغلب الظن ان تعبير (النفاذ الى الواقع عبر التامل) القليل التداول، ينتمي الى القاموس البوذي. ولو تعلق الامر بالشاعر كوكائي فلربما آثر تعبير: «مبادرة الاشياء بالنظر» (٣٤). كان يقول أثناء حديثه عن الشعر :

«بتركيز ذهني كامل، بادرِ الشيء وفاجئه بالنظر، بادره، فاجئه بقلبك، وفتشه حتى الاعماق». ولا بد ان لتعبير سايتو- موكيئتشي الدلالة نفسها. والامر يتعلق هنا بذهنية التي أوجدها الفكر العلمي المولود في realismمختلفة تماما عن ذهنية النزعة الواقعية الغرب الحديث. يتعلق الامر، في نهاية المطاف، بشكل من اشكال ال. كانْ (الرؤية):

«نفاذ القلب الى داخل الشيء»، «مبادرة الشيء بالقلب»... هذه التعابير وغيرها تكشف عن البحوث التي أُجريت للوصول الى معرفة الواقع معرفة حقيقية معاشة. النزعة المراقبة، الملاحظة، لكن ليس في اللغة observation تقوم على ال. realismالواقعية اليابانية مايقابل تماما هذه الكلمة الاخيرة، ولانعدام البديل الافضل نترجمها بتعبير كانْ- ساتسُ الذي كان يُستخدم، على مايبدو لي، في النصوص البوذية بمعنى تعبير كانْ- بوو تعني في الاصل observe نفسه، أو كانْ- غيو (منهج «الرؤية») . غير ان كلمة الدقيقة للطبيعة، كأساس للعلوم الحديثة، observation اتباع القواعد». والمراقبة ترتكز على مراقبة الطبيعة لفحص القوانين التي تتبعها وتخضع لها. ان طريق النجاح بالنسبة الى عشاق اتباع القاعدة، يختلف تماما عن الطريق الذي يسلكه من يرفضون أية قاعدة ويحاولون النفاذ الى الواقع المجرد عن طريق ال.كانْ (الرؤية). ومنذ وصول من الغرب إلينا والجميع يستخدمها كما هي بلفظها اللاتيني دون ترجمة: realism كلمة فنتكلم هكذا على الرياليزم في ديوان مان- يوشو، أو الرياليزم عند سايكاكو أو ما شابه.

لكن عندما نستخدم كلمة غير مألوفة كثيرا، نضطر الى إعطائها معنى اعتباطيا وحسب التي observation التفسير الشخصي. لقد أسقطنا من كلمة رياليزم روح المراقبة لا

تناسب طريقة تفكيرنا. فهل نحن نعني ذلك أم لا؟. على أية حال، يبدو لي ان هذا الموقف لابد منه بالنسبة لنا نحن اليابانيين.

يشير توكودا- شوسيئي (٣٥) الى انه فهم أخيرا، وفي نهاية حياته، روعة الرياليزم.

مرة اخرى يتعلق الامر هنا ايضا برياليزم تقوم على أساس ال.كانْ (الرؤية) وليس على. واليوم يتعرض توكودا الى نقد حاد جدا فيما يتعلقobservation اساس المراقبة ب.«القص الذاتي» كما مارسه في بعض اعماله. والحق كل الحق مع الذين نقدوه.

فهناك كثيرون يفكرون تبعا لتيارات العصر السائدة، وهناك قلة تميز من بين الاشياء القديمة مايصمد امام الاتجاهات الجديدة رغم النقد السلبي. والواقع، يندر اولئك الذين يتساءلون حول مايدوم بهذا الشكل: أليس بقعة صامدة او شيئا حيا. ومن المهم طرح هذا السؤال البسيط جدا. انها النقطة الاولى التي يجب على النقاد إثارتها. لا أحد يعارض تقدم الانسان، لكن «التقدمي» يعزف منذ البداية لحنا خاطئا؛ او ربما ينبغي القول انه وليس على بيانو technique يعزف على بيانو مختلف تماما : يعزف على بيانو التقنية. إن ثقافة اي بلد هي كالكائن الحي، الاشياء القديمة والاشياء الجديدة، tture cul الثقافة مايتغير ومالايتغير، تعيش كلها مترابطة فيما بينها كالجسد والروح لدى الانسان. ولاتُعدَّل الثقافة او تُغيَّر كشيء جامد غير حي، فهي تتطور وتنمو كاي شخص. ولو كان لثقافة اي بلد قدرة التعرف على نفسها، كالكائن البشري، لأكدت ان كل ماضيها يكمن في اصغر جزء من الحساسية الجديدة. يكمن خطأ التقدميين في رغبتهم بالتعامل مع الثقافة وكأنها سلسلة متتابعة الحلقات وفق مبدأ السببية؛ وهي رغبة تفتقر الى الطاقة الحدسية الضرورية لفهم الثقافة بمنظار شمولي وبصفتها جسدا عضويا.

## ٢. ما أعتقده

كتب ألان في إحدى مقالاته تعليقا على سيرة ذاتية لتولستوي وضعها مؤرخ كبير، وحدث ان قرأت هذا التعليق منذ فترة ليست قصيرة، لكن لا أزال اتذكره جيدا. يقول مامعناه تقريبا: ان جميع الوقائع المروية في هذه السيرة هي وقائع صحيحة بلا جدال. لكن لماذا تصدر رائحة مصطنعة من مجموعها ككل ؟ ولأي سبب نجد تولستوي تائها على حافة. لماذا لم تستطع هذه الوقائع، التي من Styx؟ نعم كان ألان يقول حقا ال Styx ال.

المفترض ان تكون حقيقية، ان تتوسل غير ظل واهن ؟ كانت حياة تولستوي طويلة وعاشها في جو من العنف. عاش في البداية متفرغا بالكامل لاهتماماته، ثم كرس كلّ شيء لعائلته وجمهوره ، وفي النهاية للإنجيل. هذه الورود، هذه الثمار وهذه المحاصيل هي جميعا، وبلا استثناء، غذاؤنا الذي لاينتهي ابدا. غير ان تولستوي استهلكها جميعا، فرأى الورود تذبل والثمار تسقط. عاش مخلفا وراءه نصبة أميال الطريق. إذن مامعنى عشر سنوات من ذكريات ؟. لاوجود لهذا. تختبئ هذه السنوات العشر في ثنايا حاضركم، فكرة وجدت في السابق ولم تعد تذكر اليوم... ما معنى ذلك ؟ معناه ان الزمن لايكشف عن قدميه أبدا. والمؤرخون يبحثون بطريقة مدهشة : يعيدون بدء الزمن، يريدون العودة في الزمن. يصعدون من «القيامة» الى «آنا كارنينا» ، ويرون سلفا «سوناته الى كروتزير» في كتاب «القوقازيون». نجد لدى هؤلاء المؤرخين تداعيات افكار لم تخطر إطلاقا على ذهن الكاتب. لقد عاش تولستوي، كما نعيش جميعا، كل يوم من حياته للمرة الاخيرة متطلعا الى المستقبل. لماذا لايسعى المؤرخون الى العيش مع ناس الماضي كما نعيش نحن أنفسنا حياتنا الخاصة ؟ هذا هو تعليق ألان، وانا معه في مايقول. إنه على حق. فمع تقدم الدراسات التاريخية وبالاستغراق في إعادة بناء الزمن الماضي، غالبا ماننسى الزمن نفسه. عندما نؤخذ بذكريات الطفولة السعيدة، تنبعث فينا الآمال، آمال الطفولة آنذاك، ونبدأ العيش بالتطلع الى مستقبل طفولتنا. يقال ان المسنين يعيشون على ذكرياتهم. هكذا عندما ينخرطون في ماضيهم، يغامرون بكل مستقبلهم، المستقبل المولود من الماضي(٣٦). هذه واحدة من روائع الزمن.لا أزعم اننا لا نعدل ماضينا أبدا؛ نعدله عندما نعيد بناءه. لكن هذا إبداع فطري يُنجز بدقة ومن غير علمنا. واذا تجرأت على الكلام مرة أخرى مثل سايغيو، فسأقول : على شبكة قلبي الشبيهة جدا بالزمن يرتسم بعض إحساسات الماضي العابرة الممتعة. ليس هناك أي مبرر يمنع المؤرخين، الذين يحاولون استذكار شخصيات الماضي، من استخدام هذه اللعبة الخفية الموجودة في اعماق حركة القلب والتي هي

فعل التذكر. لكن اليوم، وحيث يتحكم النقد بكل شيء، يسفسف الناس حتى ذكرياتهم الخاصة، لانهم يستخدمون ذهنا استدلاليا جدا. فهم لايستطيعون ان يتذكروا بشكل حقيقي اننا خسرنا الحرب؛ وعوض ان يتذكروا الامر، يأخذون بنقد ماضيهم أو يحاولون التخلص منه مرة واحدة والى الابد. بالطبع، هذا الشيء لاعلاقة له بعملية التذكر. فهم بنقدهم لماضيهم وادعاء تصفيته يتصرفون وكأنه كان يمكن ان يكون مختلفا، كما يحدث لدى بعض المؤرخين الذين يتسلون بالماضي الذي لا يمكن استبداله. لكن الأنا التي عاشت زمن الحرب هي نفسها الأنا التي تعيش اليوم زمن السلم. هناك حياة متصلة لانستطيع ان نعيشها مرة ثانية. أينبغي النظر الى جهلنا السابق بصفته وهما، وها نحن استيقظنا الآن وفهمنا الواقع ؟ أينبغي القول في النهاية، وبعد انكشاف الحقيقة،إن خطأنا الماضي كان بلا معنى ؟ فكرة تافهة. وهذه الفكرة هي وراء التقدمية الطائشة. انها نتيجة الافتقار الى معنى جواني لابد منه لفهم الدلالة الحقيقة لحياتنا : مانعيشه كل يوم، نعيشه للمرة الاخيرة وبشكل لايستعاد.

صاغ مِياموتو- موساشي(٣٧) في كتابه المعروف «الطريق التي ينبغي اتباعها وحيدا» القاعدة التالية : «عدم الشعور بأي ندم». لاشك ان كيكوئتشي(٣٨) كان يثمن جدا هذه الفكرة، وكان غالبا مايكتبها عندما يطلب منه توقيعا. لكنه كان يكتب دائما: «لا أندم على شيء إطلاقا». أما بالنسبة لي، فإن كلام موساشي يعني : لا ينبغي الندم او الاسف على مافعلناه أبدا.على أية حال، توجد هنا مفارقة واضحة. فهل كان موساشي يدعي أنه، وبخلاف الناس العاديين، لم يندم في حياته على أي فعل اتاه بكل حكمة ونزاهة ؟ من المؤكد ان هذا تفسير سطحي وبسيط. اذا اعدنا صياغة هذا الكلام بمفردات حديثة، فان موساشي أراد القول ان كل نقد ذاتي، وكل محاولة لإنهاء الماضي ما هما الا خداعا وغشا.

فبهذه الطريقة لا نصل ابدا الى معرفة الذات حقيقة. بالعكس، سيقود هذا الاجراء الخادع الى خداعكم أنتم بالذات. تريدون الندم على مافعلتم أمس ؟ وليكن، اندموا ! لكن ستندمون على ماتفعلونه اليوم. ومن نقد ذاتي الى آخر يستدعي آخر أيضاً، تقضون الحياة في نقدكم للذات دون ان تستطيعوا الاكتفاء بمن ينقد. لا، لا، هناك طريق أخرى لمعرفة الذات(٣٩).

اعقدوا العزم على ألاتغشوا أنفسكم بعد اليوم من خلال هذه الوسيلة العبثية التي تدعى الندم.

هذه هي القناعة التي يعبر عنها موساشي. بكلمات أخرى، يطالبنا بالحفاظ على الاحساس بالزمن المتأتي من حياتنا اللابديل لها، والذي يؤكده واقع اننا عشنا ولانزال نعيش. وفي هذا يكمن جوهر الفعل. هناك مثل يقول: لانستطيع الندم سلفا. لكن، وعلى أية، لاينفع الندم شيئا سواء كان سلفا أو فيما بعد. وإذا كنا لانعرف المعنى الحقيقي للفعل، فإن «التأمل المسبق» أو «التفكير بعد فوات الآوان» عبث كاحتضان الظل. هذه هي الرسالة التي أراد هذا المعلم ان يتركها لنا. كل فعل يختلف بالتاكيد عن الافعال الاخرى، لكن الحياة التي نجيشها في كل فعل هي نفسها دائما.

**تتكون الثقافة من المبارزة بين الطبيعة والروح. والذين يعملون بأيديهم يلتصقون روحيا وعقليا بالمادة الواقعة تحت انظارهم**

الادراك الحقيقي لهذه الصيغة من الحياة الفريدة والدائمة في التوتر الذي تخلقه الافعال.... أعتقد ان هذه الفكرة المتناقضة ظاهريا لدى موساشي تكشف طريقته في الوصول الى معرفة ذاته. والمعبرعنه في النهاية هنا، هو ال. كانْ- بو (منهج «الرؤية») الخاص بموساشي، لكنه ليس نظرية في المعرفة. (وفي؟) والنظر(كينْ؟ كان موساشي يميز بين عملين للبصر: الرؤية/التأمل) كان الكتابات التي وضعها من اجل هوسو كاوا- تاداتوشي (٤٠)، نجد مقطعا خاصا بوضعية العينين: أثناء المسايفة، ينبغي ان تكون العينان في وضعية «الرؤية/التامل» عوض النظر. فالنظر بالنسبة اليه،هو طريقة وصول عين الانسان بالشكل العادي الى الشيء. لكن يوجد نوع آخر من البصر قوامه الفهم الحدسي لكلية الخصم؛ يعني الرؤية «بشمول وهدوء دون تحريك العينين». وبهذا الشكل «تمكن رؤية العدو، حتى أثناء تربصه عن قرب، كما لو انه لايزال بعيدا جدا». «الادراك يتابع العينين، لكن القلب يظل ثابتا وبمعزل عن حركتهما». العين العادية تحاول النظر، لكن القلب غير مضطر لهذه المحاولة. وهذا لايعني ان لا عيون له: يقال ببساطة عين القلب.لكن الوعي بالنظر يشوش النظر نفسه. ولهذا كان موساشي ينصح بتنمية قوة الرؤية بدل القدرة على النظر.

كثيرا مانتناول هذه الايام مفهوم التاريخ حسب هذه النظرة أو تلك، أو نتناول رؤية للتاريخ وفق هذه

الايديولوجيا او تلك. لكن بقليل من الجرأة أستطيع القول، على طريقة موساشي، ان الامر يتعلق هنا بفن النظر لابفن الرؤية. وغالبا ماتستخدم هذه التعابير بشكل عام للإشارة الى نقد التاريخ او تفسيره انطلاقا من بعض وجهات النظر المسبقة. غير ان لفظة «كان»، كما قلت اعلاه مرارا وبحكم طبيعتها، ترفض رفضا قاطعا كل محاولة لمراقبة الاشياء انطلاقا من وضعية مرسومة سلفا. لانها تقوم اساسا على التناغم مع الواقع كما هو مستنكرة ترسيمه وفق مقولات جاهزة. والمؤرخون الحقيقيون لايقفون عند حدود معاينة الشروط المادية للتاريخ، بل يستدعون التاريخ الى مبارزة كما لو ان الامر يتعلق بشخص حي. إن المؤرخ الذي ينقده ألان، وتحدثت عنه سابقا، سينقده موساشي بشدة لأنه يجهل وضعية العينين. هذا المؤرخ الذي لم يستطع ان يرى الا تولستوي التائه، المتسكع قرب،ليست له «العينان اللتان تتأملان العدو البعيد جدا، كما لو انه قريب جدا». تبدوstyx احداث الماضي في عيون مؤرخين مماثلين أحداثا مضت ولاشيء أكثر. هؤلاء المؤرخون يشبهون تماما من لايراقب أثناء المبارزة سوى بعض حركات الخصم الجانبية. غالبا ما نحترم المؤرخ لقدرته الفائقة على تنظيم الكثير من الوثائق التاريخية واستخدامها بمهارة وذكاء. لكن الاهمية كل الاهمية تكمن في وضعية العينين. هل يرى خصمه حقيقة أمام عينيه : أي التاريخ الحي كشخص ؟ وقتذاك، على كل وثيقة يستخدمها ان تصدح جيدا كضربة البيانو، وعلى كل لحن عُزف في الماضي الاستمرار في الرنين وإثارة الاصداء المختلفة لدى الانسان المعاصر، ثم على أذنيَ المؤرخ ان تعرفا الاصغاء جيدا إليه. ليس المؤرخون الكبار ماهرين في استخدام الوثائق وحسب، بل هم معلمون كبار أيضا في فن التذكر تحديدا. ولابد للبحوث التي تهتم بمعرفة الذات واكتشافها، أن تنسحب على فن معرفة التاريخ.

العين الناقدة تراقب بإلحاح ولا تكف عن المراقبة، ونحن اليوم في عصر يشهد احتداما يائسا لتعزيز قدرة النظر. لا يمكننا تحديد معنى لفظة «كان» بالضبط، لكن لابد ان فيها شيئا مفارقا دقيقا خاصا يجيئها من التقاليد. ولا أحد تقريبا يعيره الانتباه عندما نجده في قولنا «رؤية التاريخ» (ريكشي- كان). يقال ان الالفاظ تتغير ألوانها حسب الازمان، لكن المشكلة ليست بهذه البساطة. يبدو لي أن روائيي هذه المرحلة بالذات لم يعد يعنيهم الاشتغال على ماهو قديم كهذا الشيء المفارق الدقيق داخل الكلمات، وآثروا ترك الموضوع للشعراء. فمعنى الكلمة بالنسبة للشاعر ليس سوى هذا الفارق الدقيق فيها، والذي هو شخصيتها او هويتها اذا جاز التعبير. الكلمة التي تعيش وتكون موجودة واقعيا، هي التي تعبر عن نفسها من خلال فوارقها الدقيقة داخل السياقات. والشعراء لايعرفون، من حيث المبدأ، لا الكلمات الفارغة ولا الكلمات الميتة. ثم اذا قبلنا بان تاريخ الكائن البشري، يتحدد قبل كل شيء بصفته تاريخا للكلام، فإنه لن يكون شيئا آخر سوى التاريخ الادبي بالمعنى الواسع للكلمة. ويظل القدامى احياء ما دمنا قادرين على التعاطف معهم. إن حياة أو موت كلمة، كأية وثيقة، يتعلقان فقط بعمق تعاطفنا الشعري، وبالقدرة الرؤيوية للشعراء الذين يعرفون ان يروا.

حركة العقل الذي يريد ان ينقد، هي دوما حركة سلبية. لا يقبل الاشياء كما هي ويسعى الى تفكيكها باستمرار. من البدهي الايكون هناك تقدم خارج هذا النوع من العمل. وعلى النقد ان يكون الملح الضروري للإبداع، لكنه عندما يتجاوز بعض الحدود فان الملح يصبح عديم الجدوى. نتيجة مدهشة، لكن الامور هكذا. كل نقد يستدعي اخر، وكل تفسير يستدعي آخر ايضا.... هكذا حتى يكون لدينا اكوام من النقد والتفسيرات التي تتكاثر بسرعة الفئران، ويضيع الناس داخلها فلا يعرفون الخروج، لا بل يجهلون انهم ضائعون، ويعتقدون انهم يعملون بجد واجتهاد. وتبدو نتائج هذا النوع من الانشطة في الصحافة أزهارا اوجدتها الثقافة الحالية؛ لكنها في الواقع ليست سوى نتاج عقول متسرعة لاتتحمل شيئا وتعاني اعماقها من سرعة كبيرة في الاستهلاك. تتظاهر جدياً بالعمل والانتاج، غير اني لاأرى في ذلك أكثر من عرض مؤلفات استهلاكية أعدت بفطنة واحتيال. وتسمون هذا نشاطا ثقافيا ؟ كلا... النشاط الثقافي هو بناء بيت بشكل متين، ولاشيء سوى بيت.... مصنوع من خشب او من فكر، لايهم... لكن وفي جميع الاحوال، نشاط يؤدي الى خلق صيغة واقعية مدموغة بدمغة الفكر الحقيقية. انه عمل يخلق شيئا خاصا، عمل يدوي.

ولا يمكن ان نكوّن فكرة صحيحة ودقيقة عن الثقافة إلا من خلال فعل الإبداع. غير ان هؤلاء القرود المأخوذين بالاشتغال على الثقافة لايتعبون من تقشير القفاليط المسماة

«ثقافة». في كل مكان تتكوم قشور القفاليط، وهانحن أسرى لقلق مضن وعقيم لانشعر به في هذا الميدان كما نشعر به في ميدان السياسة. يبدو لي انه قلق خبيث ومؤذ يتوارى في ثنايا الروح.

تتكون الثقافة من المبارزة بين الطبيعة والروح. والذين يعملون بأيديهم يلتصقون روحيا وعقليا بالمادة الواقعة تحت انظارهم. بشكل طبيعي، سيفهم الحرفيون الذين يجهلون كلمة «نقد»، ماذا يعني النقد اذا قيل لهم انه ليس سوى المقاومة التي نشعر بها حسيا عند اصطدام الروح بالاشياء. الضرر الناتج عن النقد هذه الايام يتجلى بصيغ مختلفة، لكن يبدو لي ان جوهر المشكلة يكمن في غياب المقاومة المحسوسة التي ينبغي الشعور بها عند مواجهتنا للاشياء. يتوهم نقاد اليوم انهم يهاجمون شيئا، لكنه بالنسبة إليهم غير موجود في الواقع. يزعمون انهم غير قادرين على الاكتفاء بقبول شيء ما، موضوع ما يُقدَّم اليهم، لكن هل استوعبوه حقا؟ وهل هذا واضح واكيد جدا؟ ألا يوجد ماهو أكثر تعقيدا ويكمن وراء سهولة ظاهرية؟ لا يفكرون بكل هذا. وبلا تردد يركبون عربة اسمها «النقد» لينطلقوا بسرعة قصوى. ثم لايعودون الى الوراء ابدا: لاوجود للذهاب والعودة في العالم الذي يغطس به هؤلاء النقاد. هذا أسوأ شيء بالنسبة اليهم. بدءا، لن يصادفوا سوى كلمات لاتبدي اية مقاومة. ومتى انتفت المقاومة، ينتفي اللقاء الحقيقي. هكذا يعيشون مع هذه الكلمات في عزلة لا يشعرون بها. لكن كيف يمكن للامر ان يكون غير ذلك ؟ لانشعر بالعزلة الا عندما نكتشف بوضوح متزايد وجود الآخرين الذين يتخذ مصيرهم خطا مختلفا عن خطنا، والذين لابد من الاصطدام بهم اذا أردنا العيش على طريقتنا الخاصة. لكن عندما يتعلق الامر بالكلمات فقط، فان جميع أنواع الغش واللعب مسموحة؛ فيصرح احدهم أن «النقاش المجرد لافائدة منه»، وسوف نناقش التعابير بصفتها أشياء واقعية. و يقال ان مثقفي اليوم ارتيابيون، لكن هذه طريقة خادعة في الكلام. أعتقد اننا لم نر في التاريخ مثقفين بسطاء وسطحيين كمثقفي اليوم. لايبذلون اي جهد لمعرفة ذواتهم عبر الصدام مع الاشياء. هنا تكمن أسباب التسطح المدهش فيمايخص الكلمات؛ تسطح يقترن، وللمفارقة، بمظهر ارتيابي إزاء الوقائع. ليس هناك اي تماس بين هؤلاء النقاد والاشياء؛ وعليه لايمكن للارتيابية ان تجد مكانا عندهم. لأن الارتيابية قوة حقيقية من قوى الروح يمتلكها جميع الذين يثمنون التجربة: إنها إرادة الا نصدق، وبسهولة، الكلمات الا بعد مرورها في مختبر التجربة. «الشك» هو، في الاساس، قوة من قوى الكائن البشري الطبيعية، وينبغي اعتبار الشكوكية او الارتيابية فضيلة من فضائل العقل(٤١). حتى الطفل يستخدم هذه القوة الحيوية عندما يريد فبركة بهلوانيات ذات فاعلية كبرى. ومن المدهش ان نلاحظ كيف يتجاوزها المثقفون عندما يتعلق الامر، مثلا، باعتناق ميتافيزيقيا ما او باعتناق مفهوم مادي للتاريخ. هناك روائيون معاصرون كبار عرضوا، وبازدراء، شخصيات روائية بصفتها مثلا لأعراض انحراف ذهني حقيقي : عدم القدرة على التصرف نتيجة للنزعة الارتيابية. لكن بما ان الكتاب الكبار لايفصحون عادة عن ازدرائهم بوضوح، فإن القارئ يشعر بالمتعة اثناء القراءة، دون الانتباه الى انه معني هو الاخر ايضا بهذا النقد الخفي.

يؤكد لنا التوجه السليم ان الناس العمليين، أناس الفعل، ارتيابيون دوما : لاتكف أذهانهم عن الارتطام بأشياء مجهولة. يحترسون باستمرار من الكلمات المعروفة. من صدقوا وآمنوا دفعة واحدة، يمكنهم الارتياب فيما بعد. لديهم نوع من الإجلال للحقيقة الحية : هناك دوما شيء ما يتجاوز قوانين الذهن في الاشياء الواقعية المعطاة حسيا، وهناك حتما في الافعال شيء ما أكثر خصوبة من النظريات. ولهذا يستطيع الناس العمليون، أناس الفعل، الشك بطريقة حادة في كل مايحدث لهم وينتابهم باستثناء قناعتهم الاخيرة. ومن العبث معارضة أصحاب النظريات بإطلاعهم على الاحداث الواقعية. سوف يزعمون وبلا قلق ان لكل نظرية استثناء. لا أفهم، يبدو لي انهم يفتقرون الى شيء ما أكثر حميمية.

اذا كنا نستطيع الجزم بصدد كل شيء، استنادا الى النظرية التي ندافع عنها، فلا بد ان نتساءل حول أصالة هذه النظرية. وهنا بالضبط يتدخل حس باطني حميم غير موجود لدى أصحاب النظريات. ماينقصهم هو مقاربة تحترم الواقع، هوذا جوهر المشكلة. فالواقع لايهب نفسه أبدا لمن لا يحترمه. وبهذا المعنى استطعت القول أعلاه : ليس من الواضح أن للمثقفين تماسا حقيقيا مع موضوع نقدهم.

بودي الاشارة مرة أخرى وبوضوح خاص الى موضوع العلم: العلم دراسة منظمة بدقة، ويقوم هذا العمل على الانتقال،

بصبر واناة شديدين، ذهابا وإيابا بين الفرضيات والفحوص التجريبية. لا علاقة للعلم مع وجهة النظر «العلمية» هذه ، أو مع طريقة التفكير «العلمية» تلك، اقوال وعبارات لا تفارق أفواه مثقفي اليوم. مايسمونه علميا ليس الا كلمة. والحقيقة هناك اشكال متعددة من العلوم، وهناك طرق مختلفة للرؤية، وذلك حسب طبيعة الشيء وحسب مزاج المراقب. إن الذهن الذي لا يوضح موضوع تفكيره وطابعه الشخصي، لا يعرف سوى عرض أفكار عامة، «كوجهة النظر العلمية» مثلا.

ثم يتقوقع داخل تصورات خيالية ومنطقية للواقع مثل «الواقع البسيكولوجي» أو«الواقع التاريخي» الى آخر هذه المصطلحات، دون الاهتمام بعدم قدرته على الخروج منها.

لاشك ان هذه التصورات الخيالية موضوعة ومنسقة بشكل جيد. لكن هل بذل مؤلفوها كل هذه الجهود للسيطرة على الناس واسرهم؟ لا أحد يشك بأصالة مايضيئه العقل، ففيه نتعرف على حقيقة ما...لكن الحياة الانسانية في تعقيداتها تظل هي الحياة الانسانية، لأن الحقائق كالأكاذيب تتركنا في حيرة واضطراب. لا يستطيع مثقفو اليوم، وفي عالم أفرغته الحقائق المعروفة من الاشياء التي تظل غير معروفة، إلا متابعة استنتاجاتهم. يقال انهم يفكرون كثيرا، لكن الاستدلال ليس تفكيرا. والحركات التي تحدث داخل رؤوسهم تشبه حركة الاشياء وهي تسقط من الاعلى الى الاسفل. تظهر في سماء أذهانهم أفكار وتختفي مثل زخات المطر. كلا، ولاشيء آخر. يعتقدون انهم يعيشون حياة مليئة، لأنهم نقاد بالمهنة. غير ان هذا لاعلاقة له بالنقد الحقيقي. إن قوة النقد هي القدرة على التمييز والابانة. وتتأتى هذه القوة بالضبط من مرونة الذهن وتمدده بفعل صدمة قوية تحدثها الاشياء غير المعروفة.

غالبا مايقال إن المثقفين اليابانيين لا يهتمون بالسياسة الا نادرا، ولايمكن الاعتماد عليهم في هذا المجال. نعم، هذا صحيح. لكنه ليس الا نتيجة الظروف الخاصة جدا لتاريخ الحضارة اليابانية. وسوف تحل هذه المشكلة، عاجلا ام آجلا، بتحسين التنظيمات السياسية وتطوير الافكار العامة المتعلقة بالقضايا الاجتماعية. لكن يبدو لي ان للمشكلة جانبا آخر لا نريد الالتفات اليه : سياسة العلم الحديثة، بطبيعتها، تفرض هذه الصعوبة. يشير برغسون في احد كتبه الاخيرة الى ان المستقبل يمكن ان يشهد ولادة فنانين كبار، أو علماء كبار، لكنه لن يشهد بعد ولادة سياسيين كبار.لان السياسة الحالية، وشيئا فشيئا، لم تعد تتطلب رجلا استثنائيا، وسوف يتعزز هذا الاتجاه أكثر. والرجل العظيم لاوجود له من دون شخصية أو أصالة مؤكدة. وإذن، لابد من توافر وحدة عضوية تامة بين ماهو عليه وبين مايحققه.

غير أن القضايا السياسية حاليا تتسع لتشمل العالم بالكامل، ويزداد تعقيدها الى حد لايستطيع معه أي سياسي، مهما كان متخصصا، أن يحيط معرفة بجميع الأحداث التي ينبغي أن يعيرها اهتماما. فهو ولاشك مشغول جدا، وهو في جميع الأحوال مشغول جداً !

لكن عليه إنجاز عمله بشكل أو بآخر مستخدما جميع الملابسات والمصادفات. وفي مثل هذه الاحوال يعجز أعظم الرجال. والمشكلة، في الحقيقة، ليست هنا: بل في السياسة التي أصبحت عملا مخيفا. لعل تشرشل كان آخر هؤلاء العظماء. إن كتابه «مذكرات الحرب» يشهد على رجل خاض معركة صعبة ضد عدو غير إنساني، ضد تنظيم سياسي كان يتفجر كأنه قوة من قوى الطبيعة ومن دون أي مبدأ. لكن هل كانت ألمانيا عدوه الحقيقي ؟ وحده صاحب هذه المذكرات يعرف ذلك.

إحاطة معرفية كاملة بالمادة التي نعالجها، واكتشاف منهج ذاتي أصيل للعمل على هذه المادة، والوعي بالضرورة التي تحكم سيرورة وتطور العمل (وهذا مالايقدر على استيعابه العامة)، وأخيرا التحقق من الدمغة الشخصية في العمل المنجز، هذه هي الاشياء التي نستطيع لمسها لدى جميع الأساتذة المجربين، أيا كان ميدانهم. غير أن هذه الطريقة الانسانية والسلمية في العمل لم يعد لها مكان في النشاطات السياسية. ولابد من تنظيم ما للنجاح في هذا الميدان. لكن ينبغي الاعتراف أن التنظيم يعني المكننة. حتى الاحزاب السياسية المتعارضة إيديولوجيا تلتقي على صعيد هذا الميل : يريدون للعمل أن يكون أكثر فعالية باللجوء الى قوة ميكانيكية ما، أي إلى مجموعات منظمة. ولا أحد يستطيع قلب هذا التوجه. ثم من العبث تصور ذلك. لكن الذهن الشفاف والنفاذ يمثل قوة حقيقية عندما يشخص هذا الاتجاه في واقع السياسة الحالي. وإذا كان يمكن اعتبار مكننة السياسة صيغة من صيغ دفاعها الذاتي عن النفس، فإن تشخيص هذا الوضع والتحقق منه هو الآخر أيضا شكل من أشكال دفاع الإنسان عن ذاته. لا أحد يستطيع في المجتمع، وهو كائن حي يعيش، الادعاء

بأنه غير سياسي. لكن يمكن، أو ينبغي أن تكون هناك روح معارضة للسياسة.

وفي مثل هذه الظروف، من الافضل للسياسة أن تخضع لتنظيم تام وأن تتحول بصدق الى تقنية فعالة. ولا داعي لتعليق أهمية كبرى على الايديولوجيات السياسية، فهي ليست فكرا تماما، كما أنها ليست مجرد مناورات ميكيافيلية أيضا. لعلها في المحصلة شيء غير قابل للتحديد. وما علينا الا اعتبارها كالزيت الضروري لتسيير التنظيمات السياسية. ثم بما أنه لابد من اختيار الزيت، فمن الافضل أن يكون تركيبه بسيطا. هكذا سوف يتحول رجال السياسة الى مهندسين يهتمون بإدارة حياة المجتمع المادية فقط. ثم ينبغي أن يعرفوا أن لاجدارة ولا اختصاص لهم، وليس من حقهم التدخل في المناطق العميقة للحياة الروحية.

وإذا توهم البعض أن الايديولوجيا السياسية قادرة على التماهي مع رؤية ما للعالم يؤمن بها الناس، فإن هذا الوهم المتعالي يؤدي حتما الى الطغيان والاستبداد.

من يعتقدون بصواب رأيهم في كل شيء، هم طرائد ثمينة يترصدها الطموح ورغبة السيطرة على الآخرين. منذ نهاية الحرب راجت عبارة «عميل في خدمة الشعب» للإشارة الى الموظفين. لكن ما دام رجال السياسة مصابين «بمرض الوصول الى مهنة وزير»، ومادامت عقول الناس مأخوذة بعبارة «مرتبة وزارية» التي تُضفي بشكل غامض وعادي جدا، فإن تسمية الموظف ب «عميل في خدمة الشعب» تفقد معناها ولاتفيد شيئا. إن التنظيم الذي يتم إعداده سريعا في مجال السياسة، سيرفع الغشاوة عن عيون الذين ما زالوا يؤمنون بهذا النوع من القيم الوهمية. لكن بالمقابل، يضاعف هذا التنظيم من الضرر الذي تسببه الثقة المفرطة ببعض الايديولوجيات المطلقة. وإذا كان وعي المثقفين السياسي يقاس بمستوى نشاطهم في الوضع الذي وصفته منذ قليل، فإننا نستطيع القول إنه وعي بائس. سوف ينتهي الغول الذي تمثله السلطة السياسية الى التهام الانسان، فيما نحن مأخوذون بالصياح إن الديمقراطية هي استيلاء الشعب على السلطة.

وربما تعلمون أن موسوليني كان يحدد فاشيته على أنها صيغة متقدمة للديمقراطية.

تلكم هي مظاهر المشكلة الحقيقية. وبهذا المعنى، ليس مثقفو اليوم بعيدين عن الاهتمام بالسياسة أبدا، إنهم وبالعكس يولونها اهتماما كاملا. ويبدو لي أن تسييس الذهن بلغ حدّ السخرية تقريبا. لا أحد يرغب بسياسة تافهة، لكن هل يستطيع الذهن المسيس أن يساهم جيدا في السياسة ؟ كثيرة هي الهيئات الرقابية التي تدور في الميكانيكية السياسية كالدوامة، لكن ماذا ستكون النتيجة؟ إنّ الغموض السياسي في عالم اليوم يطرح على الجميع مشكلة كبرى، لكن هذا لا يبرر إعطاء الاولوية للسياسة.

«الإنسان حيوان سياسي»، هذا ماكان يردده سابقا مفكر ثاقب الذهن.ولنفترض أن هذا المفكر ولد في هذا العصر،أما كان سينصحنا بالاحتراس من حيوانية السياسة؟ عندما أخوض في هذه الموضوعات حيث لايمكن الجزم بشيء، يؤخذ علي أنني لا أهتم بالسياسة. السياسيون يديرون الثقافة، ولا ينتجون إطلاقا في هذا المجال. لم ينتجوا أبدا في مجال العلوم ولا في مجال الفنون، ولم يصنعوا بأيديهم المجردة آلة عملية، وهم هنا من أجل استخدامها فقط.

**ينبغي اعتبار الشكوكية او الارتيابية فضيلة من فضائل العقل**

لا يستطيعون أن يفهموا جلد المبدعين الطويل ولا بحوثهم الدقيقة. تظل السعادة والحزن اللذان يشعر بهما المبدعون أثناء العمل شيئين غريبين على السياسيين. لا أقول هذا ازدراء لهؤلاء، بل هو مجرد معاينة للحس العام. أعتقد ان على السياسيين الانطلاق من هنا لتسوية قضايا العالم. ولامبرر للتفكير بأن التقنية التي تدير قضايا العالم أعلى مرتبة من تلك التي تمارس زراعة اللفت. لكن يبدو لي أن المصنفين مأخوذون بشعور التفوق الذي لا أساس له. وأعتقد أن الشعور نفسه موجود لدى شرطي المرور.

منذ فترة شاهدت فيلما عن الالعاب الاولمبية في لندن(٤٢)، ولشدما أسرني عدد المشاهد التي تعرض وجوه بعض اللاعبات أثناء المباراة. كنّ وإذ يشعرن بحضور الكاميرا يكشفن عن ابتسامة ساحرة، لكن سرعان ما تتحول وجوههن إلى وجوه قديسات، حالما يأخذن بالاستعداد لرمي ما على كواهلهن من أعباء. يظهر فوق وجوههن جمال غريب عندما ينتقلن إلى الفعل. وتختلف التعابير من شخص إلى آخر، لكن لم ألمس فوق أي وجه ما يدعى بملامح الروح القتالية. كانت الوجوه وجوه من

ينفذون عملا لا يستطيعون إنجازه أبدا بشعور روح قتالية متدنية إلى هذا الحد. لا يواجهون خصما فهذا لا وجود له. وفوق الوجوه تصميم قاطع على الذهاب إلى أبعد ما يمكن، إلى عالم يتجلى فيه توتر شديد. في بداية الفيلم نقرأ العبارة التالية : نتبارز، لكن ليس من أجل الغلبة. وحدهم الرياضيون يستطيعون فهم دلالة هذا الشعار يبارزون العبء الذي عليهم رميه، يبارزون جسدهم وأفكار الكسل التي تربكهم... ويذهبون للتغلب على أنفسهم. لم يتعلموا ذلك من خلال الكلام، بل من خلال فنهم، أي من خلال هذا العمل اليدوي القائم على رمي ثقل معين متموضع فوق الكاهلين، عمل لا يمكن أن يكون مجرد ميكانيكية منظمة. وبالمقابل، تعرض الكاميرا ملامح المتفرجين التي تمثل مفارقة غريبة بالنسبة إلى ملامح الرياضيين. لم يكن في ملامحهم سوى تعابير القلق والخيبة، الانتظار أو الإثارة. عندما لا نشعر بوجود عبء فوق كاهلنا وعلينا رميه والتخلص منه، لابد من فبركة سحنة بشعة ! لم يكن المتفرجون سوى حيوانات لا أنا لها تستعيدها. يجلسون في مقاعدهم ويدعون التبارز، لكن لا يشدون أحدا إليهم. بودي أن أقول لهم : طالما لم تجدوا «عبأكم»، فإنكم على وشك العمل لغزو الآخرين واستباحتهم. وإذا مااندلعت حرب جديدة ذات يوم، فإنها لابد آتية من جانب المتفرجين: أما الرياضيون فلا وقت لديهم لإشعال الحروب.

## هوامش

١- يستخدم هيديو- كوباياشي هنا، وعلى سبيل الطرافة، تعبيرين مليئين بالدلالات الأخلاقية : «الواجب الاجتماعي»، «شعور إنساني». هكذا يستند إلى قيم فقدت اعتبارها بعد الحرب حيث كان يغلب التحرر الفردي والدمقرطة الاجتماعية. هل كان يريد تأكيد استمرار أخلاقياته ؟

والواقع أنه احترم طوال حياته مجموعة قيم متأصلة في التقاليد. ولايمكن لتغير نظام سياسي، مهما كان جذريا، أن يعدل بين ليلة وضحاها القاعدة الأخلاقية للإنسان.

ولننشر إلى أنه كان قد عبر في أول نص له، على حد علمنا، عن شعور الإمتنان تجاه والديه. راجع الإنشاء المدرسي (أويا- نو- أون) الذي كتبه وعمره سبع سنوات.

Kobayashi Hideo .Tokyo.Editions Shincho-sha.Coll.((Shincho Nihon -bungaku- arubamu ))1986.p.2.

٢- يستشهد خلال المحاضرة بهتلر وموسوليني لنقدهما والسخرية منهما. لكن مجرد ذكرهما آنذاك كان يعني شيئا : لايريد كوباياشي أن يلفهما الصمت كتابو جديد ولاينبغي طمس الماضي بسهولة. هذا الموقف لايعني أبدا اتفاقه مع أفكارهما الديماغوجية، وهو حريص على إعلان اختلافه عن ميول عصره الذي كان يعتبره طائشا.

٣- باليابانية «هيمتس». سر الإبداع مفهوم غال على قلب كوياباشي. نجد هذه العبارة عنده منذ كتابه : «مشكلة ساتو- هاروؤ» المنشور سنة ١٩٢٦؛ ويوسع الكاتب هذه الفكرة أكثر في «أدب ماسامونيه - هاكوتشو»، المنشور سنة ١٩٦٥ في صحيفة يوميوري. راجع،

K0bayash Hideo: Kanso/Impressions.Tokyo Editions Shincho-sha,1979,p.93-100

٤- رودولف أوخين (١٨٤٦- ١٩٢٦). نشر آبيه- يوشي- شيكييه (١٨٨٣- ١٩٦٦)

سنة ١٩١٢، ولدى منشورات إوانامي، ترجمته للعبارة الألمانية :

Die Lebensanchauungen der grossen Denker-

مارس فكر رودولف أوخين تأثيرا لاباس به Daishisoka no jinsei-kan تحت عنوان :

طوال مرحلة عصر تايشو، ولاسيما على جماعة «الحركة من أجل الثقافة» التي نشطت جيدا في العشرينيات من القرن الماضي.

غير أن مايطرحه كوباياشي هنا لايبدو مقنعا تماما. لأن تعبير جينسيني- كان نجده مستخدما منذ بداية القرن العشرين في العديد من الأعمال الأدبية : «أزهار الحقول»، ١٩٠١، تايامـا- كاتاي: «الثور والبطاطا»، ١٩٠١، كونيكيدا- دوبّو.....إلخ. وفيما بعد استخدمه الروائي المعروف ناتسوميه- سوسيكي أكثر من مرة في رواياته وقبل نشر الترجمة المذكورة أعلاه. فبطل رواية «الباب»، ١٩٠١، مثلا يبحث عن طريق في حياته المظلمة : يتأمل بضرورة أن يغيِّر تصوره للحياة (جينسيني- كان)، ليس على الصعيد الثقافي وحسب، بل على صعيد القلب أيضا. ونتيجة لهذا التأمل الوجودي، سيمارس الروائي نفسه التأمل جالسا (زازن) في أحد معابد كاماكورا. (راجع. الأعمال الكاملة، ناتسوميه- سوسيكي، طوكيو، منشورات إوانامي شوتين، ١٩٢٩، جزء ٤،ص.٤٤٨). راجع أيضا : «الخشخاش»، فصل ١٢: «سان شيرو»، فصل ٤: «من بعد»، فصل ٥: «الباب»، فصل ١٧: «بعد الأموات»، التقرير فصل ٩: «الرجل الذي يذهب»، بعد العودة، فصل ١٤: «القلب»، أنا والأستاذ، فصل ١٥، ١٩: «الضوء والظل»، فصل٩١، ١٠٥، ١٧٠: وكذلك مقالته «أعمالي ورؤيتي للحياة».

وتجدر الإشارة إلى أن آبيه- يوشي- شيكيه كان منذ ١٩٠٧ أحد تلامذة سوسيكي. فهل كان تعبير جينسيني- كان يدور في محيط هذا الروائي ؟

٥- إلى أي مدى يمكن التدليل على تفرد اليابانيين ؟ فلفظة «كان» التي ترجمناها ب :

«رأى/ تأمل / رؤية»، تتطابق كمفردة بوذية مع الكلمة السنسكريتية «فيباشايانا»: لا تعني الرؤية بالعين فقط، بل تعني «التبيَن أو التمييز» أيضا. يستخدم كوباياشي في هذا النص، وبدقة، ثلاث صيغ فعلية مختلفة وذلك تبعا للموضوع «المرئي». عندما يتعلق الأمر بأشياء عادية محيطة بنا، يستخدم فعل «رأى» البصري العادي، وعند الحديث عن امكانية «رؤية» صور «الأرض الطاهرة»، يستخدم الفعل نفسه في البداية. لكن عندما يتعلق الأمر بمستوى «الرؤيا» يختار فعل «رأى» القلبي.

[الإختلاف هو في شكل الحرف الصيني، لكن النطق هو نفسه. م.ع.] والإختلاف بين هاتين الصيغتين ليس واضحا ودقيقا باستمرار. الفعل الأول «رأى» البصري، يدل بشكل عام على الرؤية الفيزيقية الحسية، في حين أن الفعل الثاني يتضمن دورا قويا للبصيرة.

أما الصيغة الثالثة فهي «كانزورو»، وتظهر في جملة «رؤية الخواء، اعتبار كل شيء خاو» : هل يمكن الإستنتاج أن الأمر يتعلق هنا بفعل ذهني محض وليس فيزيقيا حسيا ؟

يرفض كوباياشي الفصل بين الذهني والفيزيقي، ويرى في هذا التعبير فعلا واحدا يجمع الجسد والروح.

٦- على الرغم من هذا التواضع المتصنع قليلا، فإن كوباياشي يُظهر في هذه المحاضرة معرفته الحقيقية للفكر البوذي. والجدير بالذكر أنه لم يتناول البوذية بمثل هذا العمق أبدا.

ومع أنه يعترف بأهمية الإيمان، لكن قلما تحدث عن الأديان ولاسيما عن انتمائه الديني هو تحديدا.غير أنه وفي حوار ودي نشر سنة ١٩٧٥، كشف وبصدق مدهش عن بعض جوانب ممارسته للدين. فأمه التي يكن لها حبا غير مشروط، كانت في البداية متدينة متحمسة لمذهب «تينري- كيو». وهو مذهب ذو طابع شينتَوي أسسه ناكاياما- ميكي سنة ١٨٣٨، وكان عدد أتباعه سنة ١٩٢٢ (حيث كان كوباياشي في العشرين) ١٣٣٠٠٠ تابعا. وفي أول كتاب له،

وهو شبه سيرة ذاتية، يشير كوباياشي إلى معالجة بعض الناشطين في المذهب لأمه المريضة. كما يشير فيما بعد، وبتعاطف واضح، إلى جو أعياد التابعين الذي شارك فيه أثناء الحرب.
لكن أمه التي تفاقم مرضها في السنوات الأخيرة، تركت هذا المذهب لتنضم إلى حركة جديدة تدعى «أوهيكاري- ساما». أنشأ هذا الدين الجديد أوكادا- موكيتشي سنة ١٩٣٠، على أساس الإيمان بالقوة الروحية الذاتية. وتبع الولد أمه ليشاركها إيمانها. ثم حصل على تعويذة هذا الدين، وكان يداعب أمه بها لتخفيف آلامها : «... ثم بعد وفاة أمي رميتها جانبا. إذ أضحت بلا فائدة كسيف طويل في زمن السلم... يعتبر المثقفون أن هذه الأشياء خرافية، وهمية، لكن تجربتي تؤكد أن رأيهم هذا بلا معنى» (الأعمال الكاملة رقم ١. ص. ٣١٩-٣٢١)
٧- تعتبر هذه السوترا واحدة من ثلاثة نصوص تشكل جوهر مذهب «الأرض الطاهرة».
وتحتوي بخاصة على حكاية دهار- ماكارا الذي أصبح أميتهابا بقوة أمنياته ال.٤٨. وتؤكد الأمنية الثامنة عشرة على أولوية ال. نينبوتسُ (طريقة عبادة بودا أميدا) كوسيلة مضمونة للذهاب إلى جنة الغرب والولادة هناك من جديد. وهذه الأمنية تشكل الفكرة المركزية لمذهب الأرض الطاهرة في اليابان والصين على السواء.
نجد الوصف المفصل لجنة الغرب وشرح الإجراءات ال.١٦ الواجب اتباعها لتأمل جوروكوكان الذي يشير إليه كوباياشي هنا في السوترا كان- موريوجو- كان. راجع الترجمة الفرنسية : ثلاث سوترات ورسالة في الأرض الطاهرة، ترجمة جان إيناد، جينف، منشورات أكاريوس، ١٩٨٤، ص. ٢٣٥- ٢٨٠
٨- اللاحقة «بو» في «كانْ- بو»، يمكن أن تعني دهارما و المناهج في الوقت نفسه. ويتعلق الأمر هنا بمناهج وطرق التأمل.
٩- نص أساسي من نصوص «المركبة العظيمة». تشكل هذه السوترا المعروفة في اليابان منذ عصر الأمير شوتوكو- تايشي (٥٧٤- ٦٢٢) القاعدة المذهبية التي اعتمدها ساينتشو (٧٦٦- ٨٢٢) في تأسيس المدرسة اليابانية المعروفة باسم تينداي. (راجع. جان نويل روبير. «مذاهب المدرسة اليابانية»، باريس، ميزونوف، لاروس، ١٩٩٠، ص.٤٥٣.
إن تمارين التنسك في الغابات والجبال، مورست باكرا جدا في تاريخ اليابان الروحي. لكن ساينتشو هو الذي أعطى لهذا الاتجاه دفعة جديدة وعززه بإنشاء معبد خاص في جبل هييني، بعيداً من صخب العاصمة.
١٠- المرحلة المعتمدة، ولاسيما في تاريخ الفن، هي (٧١٠- ٧٩٤)، وبدقة أكثر، تمتد من ٧٢٩ إلى ٧٤٨.
١١- بالصينية موهيه شي- كان. نص أملاه الكاهن زهي- يي (٥٣٨- ٥٩٧)، مؤسس المدرسة الصينية تنداي. «ماكا» أو «موهيه» تعني «عظيم»، «خارق»، «نهاني»: «شي- كان»، وهو مايحاول كوباياشي شرحه هنا، يتضمن عنصرين :«شي» تعني «تهدئة الروح، إيقاف اضطراب الروح»، ومن هنا تعبير «إيقاف الروح على موضوع ما»: «كان» تعني في العمق «التبين، التبصر»، ويمكن ترجمتها ب. التأمل أو الرؤية وذلك تبعاً لسياق النص. لكن هدف هذا العمل يكمن في التبين، التبصر، التمييز. ويشرح الكاهن زهي- يي عشر مذاهب من ال.«كان» داخل هذه «الرسالة الكبرى في شي- كان».
وفي عام ٨٠٦ حصل ساينتشو على اذن رسمي في أن يجيز كاهنين اثنين في السنة لأجل مدرسة تنداي : الأول مسؤول عن دراسة سوترا شانا- غو (فايروكانا- سوترا)، والثاني مسؤول عن شي-كان- غو (ممارسة التأمل حسب تعاليم ماكا- شي- كان). ولذا فإن مايقوله كوباياشي هنا صحيح تماماً.
١٢- ميويه (١١٧٣- ١٢٣٢)، كاهن مذهب كيغون. عارض التيارات البوذية الجديدة معارضة شديدة في عصر كاماكورا، ولاسيما تيار الكاهن هونين الذي كان يؤكد على أولوية ال. نينبوتسُ (راجع هامش ١٧). ويشهد كتابه «يوميات أحلامي» على طبيعة رجل متدين، يتسم بطهارة ونقاء نادرين. راجع. فريدريك جيرار : كاهن مذهب كيغون في عصر كاماكورا، ميويه (١١٧٣- ١٢٣٢)، و «يوميات أحلامه»، المدرسة الفرنسية للشرق الأقصى، باريس،أدريان- ميزونوف، ١٩٩٠، ص.٥٩٨.
١٣- راجع. تسُريه- زريه - غوسا، «نيهون كوتين- بونكاكو تايكيئي»، طوكيو، إيوانامي- شوتين، ١٩٦٥، ص. ٢١٢، عدد١٤٤.(أورابيه- كينكو : أوقات الفراغ، ترجمة وتعليق شارل غروسبوا و توميكو- يوشيدا، باريس، غاليمار، ١٩٦٨ ص.١٢٣)
١٤- حول موضوع الحج إلى الهند وتخليه عنه بعد الرؤيا التي أوحى له بها إله كاسوغا الكبير، راجع. فريدريك جيرار، أعلاه. ص. ٨٤.
١٥- تاكا- شيما. كاروما- شيما (حاليا كارومو- شيما)، جزيرتان موجودتان في خليج يوأسا. ولابد أن الكاهن ميويه قد تأمل بمتعة فائقة، تحت شمس الغروب، المنظر الرائع للبحر الداخلي المرصع بالجزر، وذلك أثناء اعتزاله في منطقة كي من ١١٩٥ إلى ١٢٠٥ راجع. فريدريك جيرار، أعلاه. ص.٨٠-٨٣.
١٦- سيطور كوباياشي، فيما بعد، هذه الفكرة حول المعنى الحقيقي للحب بالاستناد إلى كتاب أفلاطون «فيدر». إن الحب (إيروس) المرتبط عمقيا ب«الجنون»، يتجاوز الإطار العادي للعقل، ويكشف عن حقائق لايدركها من لايتجرأ على الذهاب إلى ماوراء استدلاله البارد. راجع. كوباياشي هيديو : موتووري - نوريناكا هوكي، طوكيو، شينتشو- شا، ١٩٨٢، ص. ٧-٨.
١٧- اسم شعبي ل. عين- شين (٩٤٢- ١٠١٧)، كاهن مذهب تينداي. وفي كتابه الرئيسي : «الجوهري من أجل الولادة الجديدة في الأرض الطاهرة» (٩٨٤- ٩٨٥) يصف بدقة متناهية مشاهد «الجحيم» ومشاهد «جنة الغرب»، ويشير إلى أهمية التجسيد الذهني لشكل بودا- أميدا (نينبوتس). الخلاص تابع لقوة أخر، يعني لقوة أميدا، أكثر مماهو تابع للمجهود الذاتي. نستطيع معاينة التأثير الكبير لهذا الكتاب، وخلال قرون طويلة، في الرسم والأدب. إن الصورة التي يقدمها عن الجحيم تحديدا لا تزال حية لحد اليوم، واستشهد بها أحد ضحايا القنبلة النووية في هيروشيما ليوضح تجربته الشخصية المفزعة. راجع. ماسجله أويه- كينزابرو نقلا عمن عاش التجربة، في «هيروشيما- نوتو» طوكيو، منشورات إوانامي- شوتين، سلسلة. «إونامي- شينشو»، عدد ١٩٦٥.٥٦٣، ص. ١٨٤- ١٨٥.
١٨- هونين (١١٣٣- ١٢١٢)، مؤسس مذهب الأرض الطاهرة في اليابان. عندما اطلع سنة ١١٧٥ على شرح السوترا «كان- موريوجوكيو»، أدرك أهمية تعزيم اسم بودا- أميدا. شدد هونين، وبعكس غين- شين الذي نادى بالتجسيد الذهني لصورة بودا، على تكرار عبارة العبادة المتعلقة بأميدا. فتكرار عبارة «نينبوتس»، يعني في نظره تمرينا عمليا ومتاحا للعامة التواقين إلى الخلاص. استطاعت هذه الفكرة القائمة على فعل بسيط، أن تجد صدى طيبا وسريعا لدى عدد كبير من التابعين الجدد. لكنها تعرضت بالمقابل لنقد حاد في أوساط المدارس البوذية القديمة الأكثر تشددا، ولا سيما من قبل الكاهن ميويه. حكم على هونين وهو في الخامسة والسبعين بالنفي ومعه سبعة من أوفى تلامذته، ومن بينهم شين- ران.
١٩- شين- ران (١١٧٣- ١٢٦٢). انتسب إلى مذهب هونين وأصله. ثم بدت له، في المرحلة النهائية للشريعة (مابُو)، أن الجهود الذاتية (جيريكي) عبثية، لابل مضرة: فنادى بضرورة الاستسلام الكلي لقوة «الآخر» (تاريكي- هون غان). إن جملته الشهيرة :«الأخيار والأشرار سيذهبون إلى الجنة»، تعبر عن رغبته بجعل الخلاص ممكنا للجميع.
حتى تكرار اسم بودا- أميدا الدائم والمستمر لم يعد مطلوبا، كما هو الحال في مذهب هونين، ويكفي أن تنطق بعبارة التعبد هذه مرة واحدة، لكن بصدق وطهارة، لتفوز بالنجاة.
هجر شين- ران التبتل وراح يمارس الموعظة بين الناس العاديين. وأنشأ حركة ستأخذ فيما بعد اسم «مذهب الأرض الطاهرة الحقيقي» (جودو- شين شو).
٢٠- هي الأرواح الشريرة التي تسبب الموت، وتحول دون الخلاص بالإغراءات المتعددة. ولابد أن شاكا- موني قد تصدى مرارا لتدخل ال.مارا قبل بلوغه حالة الكشف (جودو).
٢١- يعرض كوباياشي هنا ثلاثة، من أربعة، مبادئ تعبر عن جوهر فكر الزن : ١- عدم الثقة بالكلمات أو الاتكال عليها؛ ٢- الإرسال والنقل بشكل آخر وخارج المذاهب جميعا؛ ٣- الإشارة مباشرة إلى روح الإنسان؛ ٤- شاهدْ طبيعتك الحقيقية وكن بوذا. نالت هذه العبارات، المنسوبة إلى مؤسس مذهب الزن، أهميتها الحقيقية في فكر الكاهن هوي- نينغ (٦٣٨- ٧١٣). ومنذ عصر موروماتشي، يُستشهَدُ

بها في اليابان بصفتها مصطلحات أساسية في روح الزن.

٢٢- سيشو- تويو (١٤٢٠- ١٥٠٦). ولد لعائلة محاربين، وفي الثالثة عشرة انتسب إلى معبد زن (شوكو- جي)، المشهور بأنشطته الفنية. تعلم الرسم تحت إشراف شو- بون. وفي سنة ١٤٦٧ سافر إلى الصين والتقى بالرسام المشهور آنذاك لي- زاي. درس الرسم الصيني من خلال نسخ أهم أعمال فناني مدرسة سونغ، أمثال: لي- تانغ، ما- يوان، يو- غيان. ولدى عودته إلى اليابان سنة ١٤٦٩، أنجز أعمالا قوية ومبنية بمتانة مثل «مشهد الخريف»، أو «هويكي يبتر ذراعه»، قبل أن يصل في سنواته الأخيرة إلى حرية في التعبير مدهشة، كما يشهد على ذلك عمله «مشهد الحبر الراشح».

٢٣- الظواهر جميعا لا تدوم، وكل شيء يتغير من لحظة إلى أخرى. هذه المعاينة المؤثرة، غالبا ماتفهم في بعدها الإنساني داخل اليابان. وقد وضعت هذه الفكرة في بداية كتاب «أقوال ال. هيكيين»، ثم أخذت لونا عاطفيا بالإشارة إلى طابع الأعمال البشرية الزائل.

٢٤- ترجمة رينيه سيفير، أقوال ال. هيكيين، باريس، بوف، ١٩٧٨، ص.٣١.

٢٥- أودا- دوكان (١٤٣٢- ١٤٨٦). محارب معروف، كان في خدمة عائلة أوجي غاياتس- أويسوجي. شيد قصره سنة ١٤٥٧ في إيدو (طوكيو اليوم). اهتم هذا المحارب البارع بالشعر الياباني أيضا؛ ومسابقة الشعر التي نظمها سنة ١٤٧٤ في إيدو مشهورة جدا. وغالبا ماورد اسمه في الكتب المدرسية كمثال على المحارب المثقف.

٢٦- sarvadharma anatmanah سارفادهارما- أناتماناها

٢٧- حكاية ماجهيما- نيكايا المشهورة. راجع.«حضور البوذية» بإشراف رينيه دو برفال، باريس، غاليمار، ١٩٨٧، ص.١١٠.

٢٨- بدقة أكثر (نيوراي- نو- موكي). كما يشهد على ذلك مقطع (أغون- كيو)، حيث يرفض شاكا- موني الإجابة بنعم أو لا على الأسئلة النظرية المجردة.

٢٩- نقرأ بعد الإستشهاد الذي يأتي به كوباياشي ما يلي: «ومن المهم على صعيد الفن (الهفهفة)، اتباع خطى الطبيعة الخلاقة وجعل الفصول الأربعة أصدقاء الدرب. لا يوجد في ما نراه شيء ليس وردة، ولا يوجد في ما نحسه شيء ليس قمرا. من لا يرى في الأشكال الوردة هو من نسيب البرابرة. ومن لايشعر بالوردة في قلبه هو من نسب الحيوانات المتوحشة...»

٣٠- تتكرر هذه العبارات في أمكنة متعددة، ولاسيما في «هانايا- شين- غيو»؛ وترافع عن علاقة التبعية المتبادلة والمباشرة بين الخواء وجميع الظواهر.

٣١- حول مشكلة الإصلاحات اللغوية منذ عصر ميجي، راجع باسكال غريوليه :«تحديث اليابان وإصلاح كتابتها» باريس، بوف، ١٩٨٥، ص.١٢٤.

٣٢- يتعلق الأمر بمقالة عنوانها : «رسائل موجهة إلى الشعراء»، نشرها ماساأوكي- شيكي (١٨٦٧- ١٩٠٢) سنة ١٨٩٨، على شكل رسائل مفتوحة ومتسلسلة، وعددها عشرة. يعبر شيكي بحماس عن تفضيله لديوان «مانيوشو» على «ديوان الشعر الياباني القديم والحديث»، وعلى «الديوان الجديد للشعر الياباني القديم والحديث»، وعلى مدارس
أخرى تستلهم هذين الديوانين. يشير منذ الرسالة الأولى إلى نوعية الشاعر سانيتومو الإستثنائية؛ وفي الرسالة الثامنة يشرح أفضل قصائده. طبعا، لم ينكر قيمة سايغيو تماما، ويأتي على إحدى قصائده مثمنا «موضوعيته». بين شيكي وكوبايايشي تقارب وتباعد لهما دلالتهما فيما يخص تقييم هذين الشاعرين.

٣٣- سايتو- موكينتشي (١٨٨٢- ١٩٥٣): طبيب وشاعر وباحث. نشر كتابه «رأيي في قصيدة التانكا بصفتها شاسيني» سنة ١٩٢٠ و ١٩٢١، وهو نفسه يذكر الكلمة بصفتها مطابقة للكلمة اليابانية «جيسو». ويريد كوباياشي أن Hineinschauen الألمانية يرى فيها تمايزا بوذيا، يعني الوضع الوقعي والحقيقي لجميع الكائنات ولجميع الظواهر.
كما أن أصل التعبير «كانيو» (النفاذ بالتأمل)، يشرحه موكينتشي : باستلهام الكلمة الألمانية أوجد هذه الكلمة المركبة. راجع. كينداي- شي- إكارونشو، «نيهون- كينداي- بونكاكو- تاينكيني» ٥٩، طوكيو، كوداكاوا- شوتين، ١٩٧٣، ص.٢٤٩ و ٤٥٩.

٣٤- راجع. كوبو- دايشي كوكاي- زينشو، طوكيو، تشيكوما- شوبو، ١٩٨٦، جزء ٥، ص.٣٨٩.

٣٥- كوكاي (١٨٧١- ١٩٤٣). روائي معروف يمثل «المدرسة الطبيعية» اليابانية و«الرواية الذاتية» خير تمثيل. فنوعية مراقبته النادرة للوقائع والأشياء، ودقة كتابته تضعانه فوق أي تصنيف أدبي. يذكر كوباياشي مرة واحدة اسم شوسيئي في بحثه المعروف «حول الرواية الذاتية» ١٩٣٥، وذلك بصدد رواية «المتوحش»، ويعتبر أن هذا العمل يمثل مرحلة معينة من النضج على الصعيد التقني، لكن ليس على صعيد علاقته بالمجتمع. وذلك لأن الكتاب اليابانيين، كما يرى، لم يكونوا في وضع تاريخي يشبه الوضع الذي أنتج المدرسة الطبيعية في الغرب. وفي سنة ١٩٣٩، نشر مقالا حول رواية «الشخص المقنع»، يرى فيه أن شعرية وجمالية هذه الرواية متأتيان من«حكمة» الكاتب، تلك الحكمة الخاصة بمن يمتازون برصانة الذهن والعيش بشكل راديكالي وبلا تنازلات.

٣٦- يقول آلان : «الذاهبون للبحث عن الزمن المفقود لا يلتفتون إلى الماضي أبدا. وهذه حالة ضد الطبيعة، وشبه مستحيلة، إذ لايمكن أن نعيش القهقرى؛ لكن، وبالعكس، عندما نصل إلى مرحلة معينة من العمر، نستأنف الحياة بالفكر وفق التعاقب الحقيقي، وبالسير من الماضي إلى المستقبل دوما.» راجع:
Alain : propos1, paris ,Gallimard, Bibliotheque de la Pleiad,1969,p,498

٣٧ مياموتو- موساشي (١٥٨٤- ١٦٤٥) مسايف اسطوري، انتصر في جميع مبارزاته، وترك حول فن القتال والمبارزة : «كتاب الدوائر الخمس»؛ كما أنه أبدع في الرسم والخط. ساكا غوتشي- أنغو (١٩٠٦- ١٩٥٥)، خصم كوباياشي اللدود، عرض سنة ١٩٤٣ صورة حية جدا عن موساشي مشيرا إلى أهمية الإرتجال في فنه القتالي، وذلك في مجلة «بونكا- كوكاي». ومن المحتمل أن كوباياشي قد طالع هذه المقالة. لفهم هذا المسايف الاسطوري في إطار تقاليد فن القتال، راجع :
La voie du karate- pour une theorie des arts martiaux japonais,paris. Editions du Seuil,1993,p186 .

٣٨- كيكونتشي- كان (١٨٨٨- ١٩٤٨)، كاتب مسرحي وروائي شعبي. أنشأ سنة ١٩٢٣ مجلة «بونكني- شونجو» وأصبح ذا تأثير كبير في الأوساط الأدبية. كان هيديو كوباياشي يثمن جدا عقليته العملية وكرس له عدة مقالات مثيرة وغريبة. إن غموض عبارة موساشي متأت من الإختلاف في قراءة أحرف الكانجي الأولى : قراءة تعني مانفعله بشكل عام، صيغة المبني للمجهول «واريه- كوتو»؛ وقراءة تعني ماأفعله أنا، قضاياي، وهي صيغة المبني للمعلوم «واغكا- كوتو».

٣٩- يتجلى هذا الرفض للندم السهل والسريع، بشكل واضح أثناء الطاولة المستديرة التي أقامها أعضاء مجلة «كينداي- بونكاكو» سنة ١٩٤٦ : «كوميديا أدبية - حوار مع هيديو كوباياشي». بصدد الحرية والضرورة، أو بدقة أكثر، بصدد الضرورة التاريخية التي انتهت إلى الحرب والحرية الفردية التي كان عليها أن تقاوم، أجاب كوباياشي بمزحة أصبحت معروفة جدا : «بصفتي جاهلا، لاأشجب موقفي من الحرب؛ وللأذكياء أن يمارسوا النقد الذاتي كما يريدون» (بونكيني- دوكوهون، عدد خاص، «هيديو كوباياشي»، طوكيو، كاواديه- شوبو- شينشا،١٩٨٣، ص. ٥٩). آنذاك، لم تفهم جيدا أهمية هذا الموقف الجذري، حيث كان المثقفون يستعجلون التملص من ماضيهم القريب.
لنتذكر أن «الآداب اليابانية الجديدة»، وهي مجلة الكتاب الديمقراطيين والتقدميين، قد جعلت من هيديو كوباياشي واحدا من «المسؤولين عن الحرب».

٤٠- هوسوكاوا- تاداتوشي (١٥٨٦- ١٦٤١)، والي مقاطعة كوماموتو، معروف بثقافته العسكرية والأدبية. وبصفته خبيرا بارعا بفن السيف (مدرسة ياغيو- مونينوري)، وظف مياموتو- موساشي عنده في سنواته الأخيرة.

٤١- اهتم كوباياشي منذ البداية بقضية الشك العميق، ونقد بحدة الروائي المعروف أكوتاغاوا- ريونوسوكيه معتبرا أن شكوكيته لم تبلغ بما فيه الكفاية حدا بعيدا. (الجمال والقدر عند أكوتاغاوا،١٩٢٧، الأعمال الكاملة، جزء ٢، ص.٣٩)

٤٢- الألعاب الأولمبية الأولى بعد الحرب سنة ١٩٤٨، يعني عدة أشهر قبل محاضرة كوباياشي. وقد منع اليابانيون والألمان من المشاركة فيها. نشر كوباياشي مقالين آخرين حول اللاعبين المشاركين. كان يهتم بحركات وملامح الرياضيين الكبار من أجل أن يقرأ لغة موحدة للجسد والروح. (البث التلفزيوني للألعاب الأولمبية، ١٩٦٤، الأعمال الكاملة، جزء ١١، ص. ٣١٣-٣١٥).

# الرواية التاريخية وقضايا النوع الأدبي

سعيد يقطين★

التشابه بين الذات والتاريخ في الأعمال السردية الجديدة ينبئ بأن هناك تحولا على صعيد الوعي بالكتابة. يتأسس هذا التحول على قاعدة أن الرواية يمكن أن تكون في آن واحد نوعا أو نصا، وأنها لاتتحدد على قاعدة «المادة الحكائية» التي تتخذها أساسا لانبنائها الخطابي

★ ناقد وأكاديمي من المغرب

يقول عبد الرحمن منيف : «أما «مدن الملح»، فليس سهلا أن نطلق عليها رواية تاريخية، ونكتفي بهذه التسمية، لأن أحداثها وتأثيرات هذه الأحداث لاتزال تجري أمام أنظارنا، أي الآن وعلى امتداد المنطقة العربية» (١).

## ١. طرح الإشكال:

١. ١. أدى ضعف الاهتمام بنظرية الأجناس الأدبية (في الأدب عموما) ونقص العناية بنظرية الأنواع السردية (في السرد خاصة) إلى تعثر تطور النظرية الأدبية العربية المعاصرة. فكان التركيز في مجال دراسة الرواية مثلا ينصب على تحليل النصوص المفردة تحليلا شاملا أو جزئيا، أو تحليل عدد من الروايات انطلاقا من أحد مكونات العمل الروائي. وفي هذين الضربين من الدراسة لم يكن يحظى البعد النوعي الروائي بانشغالات الباحث أو الناقد، علما أن كل نوع سردي له محدداته التي تميزه عن غيره من الأنواع السردية، وإن كان يلتقي معها جميعا على مستوى الجنس. فكان من خلال تغييب البعد النوعي ضياع الملامح الخاصة به في التحليل السردي من جهة، ومن جهة أخرى، كان ذلك يسهم في تأخير النظرية الجنسية أو النوعية ومن ثمة تعثر تطور النظرية الأدبية.

يبدو لنا هذا التأخير في مستواه العام في كون النظرية الأدبية العربية الحديثة لا تزال تعتمد على مستوى نظرية الأجناس الأدبية التقليدية التي هيمنت في أواسط القرن العشرين وهي امتداد لما تبلور في العشرينيات منه بناء على أصداء الترجمات التي كانت تعتمد الدراسات التقليدية الغربية حول نظرية الأجناس الأدبية.

كان من آثار هذا التأخر في صياغة نظرية للأنواع السردية أو إيلائها ما تستحق من العناية، والانطلاق مقابل ذلك من تصور يقضي، ضمنا، بعدم أهميتها تحت ذريعة أن «النص» الروائي مفتوح على الأنواع أو الأجناس وبالتالي لا نوع له، أن:

- ضاعت الحدود والفواصل بين الأنواع الروائية (خصوصا)، والسردية عموما، وصار مفهوم «الرواية» بغض النظر عن أي تصنيف هو التصور السائد لدى المبدع والناقد على السواء.

- غاب الميثاق النوعي بين القارئ والنص. وصار القارئ يتعامل مع الرواية بدون أي تحديد. فهو ينطلق إلى عالم الرواية، وعليه اكتشاف خصائصها وهو يتعامل معها، ويستدعي هذا المزيد من الجهد لولوج عالم الرواية. وفي أحيان عديدة كان الضياع والخيبة مصير تغييب ميثاق القراءة.

- غاب تطور النص الروائي. إن أي تطور للنص لايمكن أن يحصل إلا وفق قواعد خاصة بالنوع الذي يكتب في نطاقه، وإلا فإنه سيظل «مفتوحا» على أي شيء بدون أن يتحدد هذا الشيء الذي هو أصلا غير محدد. ولقد أدى هذا الوضع إلى تشابه النصوص في الانفتاح على «قواعد» جديدة بدون أي معيار أو مقياس يمكن بواسطته تمييز قواعد أو ضوابط الكتابة. وظلت القراءات النقدية المختلفة تراوح المكونات نفسها وقد صارت تستقطب الاهتمام بدون أي أفق تنظيري أو نقدي.

١. ٢. لاتخفى أهمية الأجناس والأنواع لأن أي كاتب وهو ينطلق من تصور عام للنص يكتب بصورة أو بأخرى تحت جنس أو نوع محدد. وعلى الدرس الأدبي أن يسعى إلى تحديد «جنسية» النص أو «نوعيته» مهما حاول الكاتب اعتماد مبدأ «النص» المفتوح قاعدة لإبداعه. إن أي نص، كيفما كان جنسه، هو نص مفتوح. لكن انفتاح أي نص لايعني عدم «انغلاقه» على جنس أو نوع أو نمط محدد. فالطوابع المهيمنة في النص تمكننا من تلمس انتمائه الجنسي أو النوعي مهما بدا لنا ذلك مستحيلا أو شبه مستحيل، إلا في حالات نادرة جدا. وأرى تبعا لهذا أن فتح الباب لإعادة النظر في قضايا النوع الروائي كفيل بالكشف عما يحدد صلات الروايات واختلافاتها عن بعضها.

أما الاكتفاء بإعلان «الانفتاح»، وهو سمة جوهرية في أي نص، فلا يمكن إلا أن يعوق انتباهنا إلى أهمية وضرورة الكشف عن «النوع» في النص، ويحول دون تطور الدراسة السردية وهي ترمي إلى متابعة كل ما يتصل بالسرد من مختلف جوانبه وفي كافة قضاياه ومكوناته.

١. ٣. نرمي في هذا السياق إلى التساؤل عن «نوعية» الرواية التاريخية وعن إمكان التوصل الى قواعد عامة تمكننا من رصد مميزاتها والوقوف على أهم الملامح التي تحدد «سردية» النص الروائي وهو ينفتح على «التاريخ» لإنتاج رواية تاريخية. ولا يسعنا في هذا النطاق سوى الإشارة إلى أن تأكيد الحديث عن النوع، وهو يتصل بالخطاب في تصورنا الذي نشتغل به (٢) لايعني سوى انفتاح النص عليه بصورة محددة. إن النوع حسب ما يذهب إليه فرانسوا راستيي «هو ما يربط نصا بخطاب» (٣)، ولا يدل هذا سوى على أن النص وهو ينتمي نوعيا، من جهة الخطاب، لايتقيد مطلقا بالقواعد العامة للنوع كما هي في التقليد الأدبي. وهنا، بالضبط، مكمن الانفتاح الذي نتحدث عنه. إنه يتحقق داخل النوع ومن خلاله أيضا. لذلك كان من اللازم تدقيق العلاقة على المستوى النظري والعملي بين النص والنوع وعلاقتهما القائمة على التحول والتغير، وليس على السكون والثبات. ومعنى ذلك بتعبير آخر ان الكاتب وهو ينتج نصه، ينطلق من صورة أو هيئة محددة ذات علاقة بالنوع أو بالنص، ولكنه لايتقيد بالأشكال والصور المتحققة قبله بالكيفية نفسها. إنه يتحرر على طريقته في الإبداع، ولكنه في الوقت نفسه يمارس إنتاجه ضمن نوع محدد ولكن بحرية وانفتاح.

### ٢. الزمان، السرد، الخطاب:

#### ٢. ١. في البدء كان الخبر:

٢. ١. ١. يعيش الناس في كل زمان ومكان حياتهم الخاصة والعادية، لكنهم أيضا يحكون في كل يوم كل ما يتعلق بهذه الحياة. غير أن أحداثا محددة من هذه الحياة المليئة بالتوقعات تستوقف الجميع وتتداولها الألسن ويتم تناقلها في مختلف المجالس. إن الأحداث القابلة للحكي أيا كانت طبيعتها هي موضوع «الخبر» باعتباره نواة أي عمل سردي. لكن ضمن الأحداث القابلة للحكي نجد أيضا ما هو قابل للاستمرار، ومنها ما هو لحظي ينسى بمجرد مرور الزمان.

يرتهن تمييزنا إذن، ونحن نحاول الانطلاق من الخبر مقرونا بالحدث، بين صنفين كبيرين:

أ. القابل للحكي: وهو كل مادة يمكن أن تحكى في زمان ما لضرورة ما من ضرورات التواصل بين الناس.

ب. القابل للاستمرار، وهو كل مادة قابلة للحكي، لكنها تتجاوز الزمان والمكان اللذين أنتجت فيهما، مخترقة بذلك الزمان والمكان. وندرج ضمن هذا الصنف الثاني الأساطير والخرافات والقصص الديني والحكايات الشعبية، والأحداث والوقائع الكبرى التي وقعت في التاريخ الخاص بأمة من الأمم أو في تاريخ البشرية،،،

إن المواد الخبرية القابلة للحكي متولدة باستمرار، وهي تتجدد بتجدد الحياة. أما المواد القابلة للاستمرار فهي شبه متعالية ومنتهية في الزمان، وتشكل تبعا لذلك «ذخيرة» حكائية تامة، وشبه مستقلة عن الزمان، ويمكن ترهينها أبدا وفي أي زمان ومكان. يُخطَّب الحدث القابل للاستمرار من خلال الحكي الشفوي المتداول يوميا، كما أن خطابات أخرى توظفه لأهميته في حياة تلك الجماعة في خطابات كالشعر أوالخطابة وغيرهما وهي تستعمل بعض عناصره أو التطورات التي نجمت عنه ما دام يستند إلى حدث جلل له قيمة خاصة بالنسبة إلى الذاكرة الجماعية. ومع مرور الزمان يتحول «الخبر» إلى مادة للخطابات الكائنة والممكنة، وكل يتعامل معه وفق شروطه وقواعده الخاصة. فيتم تحويله من خطاب شفوي إلى آخر كتابي عن طريق التدوين، كما أن خطابا من هذه الخطابات يصبح مصدرا أساسيا للخطابات التي تنقل هذا الخبر وهي تستعمله تبعا لقواعد النوع التي تنتمي إليه، وهكذا دواليك.

٢. ١. ٢. يلعب الزمان دورا كبيرا في «الخبر» لأنه لايمكن حكيه أو سرده إلا بعد وقوعه. إن هناك مسافة زمانية بين وقوع الخبر وبين الإخبار عنه. ولما كان الخبر نواة أي عمل سردي، كانت هذه هي السمة الأساسية المشتركة بين كل عمل سردي ينهض على قاعدة الخبر: فمادة الخبر سابقة على زمان تجليه في أي خطاب. وكل خطاب يعطي للمادة نفسها أو ما يتصل بها نسقا خاصا يجعله يختلف، رغم السمات المشتركة عن غيره من الخطابات على نحو ما سنبين.

**الرواية التاريخية تنهض على أساس مادة تاريخية، لكنها تقدم وفق قواعد الخطاب الروائي (التخييل) وهذا التخييل هو الذي يجعلها مختلفة عن الخطاب التاريخي**

إن ناقل الخبر الواحد يعتمد طرائق خاصة في حكيه وسرده إياه. كما أن ناقل مجموعة من الأخبار يلجأ إلى أساليب تراكمية مختلفة لجعل ما ينقله قابلا للاستيعاب والاستقبال وفق الشروط التي يستعمل فيها. هكذا نتبين أن الخبر الواحد مثلا يروى في مجلس ويكون القصد منه التندر، وفي مجلس آخر يروى الخبر نفسه للتدبر، وفي كل مرة يروى بطريقة مختلفة تجعله يتجلى مرة في خطاب النادرة، وفي أخرى خطاب الوعظ، وقس على ذلك.

نلاحظ هنا أن المادة واحدة (الحدث)، لكنها تتخذ تجليات خطابية متعددة، ولا حصر لها وكل خطاب يمنحها طابعا «نوعيا» مختلفا عن الطوابع الأخرى التي يمكن أن تعطيها إياها خطابات أخرى. وإذا كانت المادة الحدثية (الحكائية) واحدة، والخطاب يعدد أشكال تجليها، نجد كذلك أن الخبر نفسه وهو يقدم بحسب طبيعة الخطاب ومقاصده أيضا يختلف من خطاب إلى آخر من حيث الصحة والصدق أو غيرهما. هكذا نجد خطابا يحاول تقديم «الخبر» باعتماد مقدار كبير من التدقيق في طبيعة الخبر ومطابقته للواقع وذلك بانتهاج

طرق تثبيت الخبر وصحته باللجوء إلى «الروايات» الصحيحة والمعتمدة في تأكيد صحة الخبر. ويمكن للمادة نفسها أن تقدم في خطاب آخر لايتقيد بصدق الخبر أو ملاءمته للواقع، فيتساهل في نقله لخطابه بدون أي تمحيص أو تدقيق، بل إننا نجد من يتقصد تحريف الخبر، وتقديمه بطريقته الخاصة والتي يحافظ فيها على جوانب منه، ولكنه يتزيد في تفصيلاته لأغراض معينة ويضيف ما يحلو له من أشياء من صنع خياله فيصبح الخبر لاصلة له بالمادة كما هي في خطابات أخرى، فنغدو بذلك أمام خطاب مختلف تماما.

٢. ١. ٣. يتحدد الخبر الذي اتخذناه هنا مثالا باشتراكه من حيث الزمان والسرد: إن زمان السرد لاحق، بينما زمان الخبر سابق. وكل خطاب سردي ينبني على هذه القاعدة حتى وإن كان زمان الخبر مستقبليا كما نجد في رواية الخيال العلمي. لكن الاختلاف يقع على مستوى الخطاب الذي تقدم لنا من خلاله المادة الخبرية.

نستنتج مما تقدم أن الخطاب هو موئل الاختلاف بين مختلف الطرائق التي تقدم من خلالها المادة نفسها. وبما اننا أشرنا إلى أن السرد مشترك بين مختلف الأشكال التي تقدم من خلالها تلك المادة، نسم هذا الخطاب بالسردي، ونعتبر الخطابات السردية متعددة بتعدد طرائق وقواعد الخطاب الذي تقدم لنا من خلاله تلك المادة القابلة للحكي. وسنحاول تقديم هذه الفكرة بالتمييز بين هذه الخطابات من خلال مثال ملموس يساعدنا على الانتهاء إلى موضوعنا، حول الرواية التاريخية، وهو المتعلق بعلاقة التاريخ بالسيرة الشعبية كخطابين مختلفين رغم أنهما معا ينهضان على المادة الحكائية نفسها.

**٢.٢. الخبر، التاريخ، السيرة الشعبية:**

٢. ٢. ١. يمكننا ضرب مثال لهذه العلاقة بين السرد والخطاب من خلال علاقة التاريخ بالسيرة الشعبية. فالمؤرخ التقليدي لينجز خطابه التاريخي، وهو سردي من حيث طبيعته، يعتمد نواة السرد في عمله وهي الخبر: إنها مادته الأساسية التي يشتغل بها. يستقصي المؤرخ المواد الخبرية المتصلة بموضوعه فيقوم بصياغتها وفق صيرورة وقوعها محاولا تحري «صحة» الحدث و«صدق» الواقعة، منتقدا المادة التي حصل عليها وممحصا ما يتجمع لديه من أخبار. وبعد الانتهاء من عمله هذا يعمل على «تشكيل» العالم الذي يؤرخ له وفق ما تقدمه من أنساق وطرائق في الكتابة تبعا لقواعد الخطاب التاريخي بحسب ثقافة العصر الذي يعيش فيه (ابن خلدون ليس الطبري). هذا الخطاب بمواصفاته الخاصة التي يضيق المجال عن الوقوف على أهم تجلياتها له تقاليده وأدبياته وطرائقه الخطابية المتميزة التي يتم التعامل معه وفقها. هكذا يتم قراءة هذا الخطاب وتلقيه باعتباره «تاريخا» ينحو نحو مطابقة الحوادث والوقائع كما وقعت في زمان مضى بناء على مطابقة تامة مع الواقع الذي كان وبكيفية «موضوعية». إن مادة الخطاب التاريخي تقدم باعتبارها تعبيرا عن الحدث كما وقع فهي تمثل «الحقيقة التاريخية» تبعا لذلك. و لاداعي هنا للإشارة إلى النقد التاريخي الذي يمكن أن يوجه إلى أي خطاب تاريخي بقصد إبراز زيف ادعائه التعبير عن الحقيقة التاريخية بتقديم أدلة مخالفة أو معطيات جديدة.

٢. ٢. ٢. أما راوي السيرة الشعبية (كخطاب) فهو مثل المؤرخ التقليدي سواء بسواء. ينطلق بدوره وعلى غراره من المادة نفسها (كل المواد الحكائية في السيرة الشعبية مبنية بصورة عامة على معطيات تاريخية نجدها في مختلف المصادر، وأغلب أبطال السير الشعبية شخصيات تاريخية: عنترة،الملك سيف بن ذي يزن، الملك الظاهر بيبرس،،،) لكنه يشتغل بها وفق نسق خاص ومختلف تماما: إنه حر في التعامل معها، ولا تهمه درجة صحة الأحداث أو صدق الوقائع ومطابقتها لما جرى. إنه يطلق العنان لخياله مازجا بين «الواقعي» و«الخيالي» بدرجة لايبرز فيها أي تباين أو تصارع بينهما. إنهما يتوحدان في الصورة والمآل، وينسجمان بكيفية لا مجال فيها للتباين بين العوالم أو الاختلاف بينها.

يقدم لنا الراوي الشعبي أبطاله وأحداث الماضي ووقائعه «التاريخية» محملة بقواعد خطاب السيرة الشعبية حيث «الحدث» التاريخي يأتي بالنسبة إليه من حيث مطابقته للحقيقة التاريخية في الدرجة الثانية.

لهذا الاعتبار يتعامل متلقي خطاب السيرة الشعبية (السامع والقارئ) مع هذا الخطاب تعاملا يختلف عن تعامله مع الخطاب التاريخي الذي يجده عند المسعودي والطبري وابن كثير وسواهم. فالميثاق الجنسي أو النوعي بين الخطاب ومتلقيه له دور كبير جدا في تحديد نوعية الخطاب. فكلما كان الخطاب التاريخي يفرض على قارئه التساؤل عن «صحة» ما وقع، كان خطاب السيرة الشعبية يثير لدى المتلقي الشعور ببراعة «الخيال» المتحقق في الخطاب.

٢. ٢. ٢. هذه الصورة المختزلة والمقدمة بصدد النظر إلى «الخبر» في مختلف تجلياته الممكنة هي نفسها التي يمكن البحث فيها من خلال العلاقة بين الرواية والتاريخ إنهما معا ينبنيان على مادة حكائية، قابلة للحكي، غير أن كل خطاب منهما يقدمها لنا بطريقة مختلفة، وذلك ما سنحاول إبرازه من خلال الوقوف على علاقة الرواية بالتاريخ في النقطة التالية.

بقي لنا، وقبل الانتقال إلى النقطة التالية، للتشابه الكبير الحاصل بين المادة وخطابها، أن نبين أن العلاقة بين الراوي الشعبي (المجهول الإسم) والمؤرخ التقليدي هي العلاقة نفسها بين الروائي (وقد صار له إسم خاص يعرف به) والمؤرخ الحديث. كما أن علاقة خطاب السيرة الشعبية بالخطاب التاريخي التقليدي هي عين العلاقة بين الرواية والتاريخ، وأن لافرق في النهاية بين أشكال الخطاب في الماضي ونظيرتها في العصر الحاضر إلا ما اتصل منها بكيفية التعامل مع الأشياء وفق منظورات وأنساق تبنى على أساس تطور الزمان، وتختلف باختلاف الثقافة والعصر.

## ٣. الرواية والتاريخ: الواقعي والتاريخي:

٣. ١. ماذا يفعل الروائي حين يستقي مكونات «مادته الحكائية» من غير الزمان الذي يعيش فيه؟

٣. ١. ١ هل يكتب رواية تاريخية، باعتبارها خطابا أي نوعا سرديا له خصائصه ومميزاته الطبيعية والوظيفية؟ ولا غضاضة هنا أن يخرج عن قواعد النوع كما هي ممارسة في التقليد الأدبي الذي أسس لها أو كما هو منظر لها في الأدبيات التي اهتمت بالرواية التاريخية. كأن يكتب مثلا رواية تاريخية جديدة لاصلة لها بالرواية الكلاسيكية التي نجدها عند والتر سكوت أو جورجي زيدان،،، ومن سار في هذا الاتجاه. وفي هذه الحالة تظل روايته تاريخية ولكنها تندرج في سياق تطور أو«تاريخ» الرواية التاريخية وقد صار لها تاريخها الخاص شأن كل الأنواع الأدبية؟

٣. ١. ٢. أم أنه يكتب «رواية» بغض النظر عن نوعها التاريخي، فيستثمر المادة الحكائية التاريخية مقدما إياها بطريقة خاصة لاتحافظ على «نوعية» الرواية التاريخية كما مارسها كتاب هذا النوع الروائي؟ وهو في خرقه قواعد النوع، يسلك طريقا آخر يجعل «الرواية» تندرج ضمن نوع آخر، لاصلة له بالرواية التاريخية، حتى وإن ظلت المادة التي يشتغل بها تاريخية؟

٣. ٢. ١.إننا هنا، في صلب إشكالية «النوع الروائي». فإذا كنا بحسب السؤال الأول (٣. ١. ١) نحدد صلة الرواية بالمادة كإطار لتحديد نوعيتها، فإننا في السؤال الثاني (٣. ١. ٢) لانقيم للمادة أي أساس، ونعتبر ما يحدد نوعية الرواية ليس مادتها، ولكن خطابها أيا كانت المادة المشتغل بها.

٣. ٢. ٢. ما يدفعنا إلى طرح هذه التساؤلات، يتصل بطبيعة الرواية في حد ذاتها. فإذا كنا في مراحل البدايات الأولى للرواية العربية وحتى الأجنبية أمام تصنيف الرواية التي تتخذ مادتها من التاريخ بأنها رواية تاريخية، بتنا مع ظهور نظريات لاتؤمن بالنوع، وخصوصا منذ السبعينيات من القرن العشرين أمام، مفهوم «النص» بديلا عن الجنس أو النوع. فالروائي يكتب «رواية» بغض النظر عن نوعها وبدون أي فكرة مسبقة عن النوع الذي يمكن أن تندرج فيه.

هذه النظريات التي تلغي «الأنواع» وجدنا الكتاب ينتصرون لها، ونرى العديد من الروائيين يكتبون روايات على مواد تاريخية ولكنهم لايقرون بأنهم يكتبون رواية تاريخية. لقد صار بمقتضى هذه التصورات أو كصدى لها يبدو مفهوم «الرواية التاريخية» وكأنه مفهوم قدحي مادم يوحي إلى نوع روائي وليد البدايات الأولى لتشكل الرواية، كما أننا نجد من يعتبرها نوعا هجينا، ويتصل بالكتابة للأحداث: إنها نوع ثانوي وقليل الأهمية (٤).

٣. ٢. ٣. يذكرني هذا الوضع المتصل بعلاقة الرواية بالتاريخ بعلاقة الرواية بالذات. فإذا كان الروائيون يكتبون نصوصا سردية يدرجونها تحت إسم «السيرة الذاتية» باعتبارها نوعا يتمحور حول «ذات» الكاتب، وتحت طائلة ما أثاره مفهوم السيرة الذاتية من إحراجات والتباسات مرافقة لصلتها بالأخلاق والحميمية الذاتية التي ما تزال مجتمعاتنا ترفضها ولا تستسيغها، أمام تهرب الروائيين من تحديد نوعية نصوصهم المتمحورة على الذات. وصار مفهوم الرواية حتى وإن تركزت على «ذات» الكاتب هو الرائج في هذا النوع من الكتابات. وكأني بالكاتب ينفر من قبول ترتيب «ذاتيته» السردية في خانة السيرة الذاتية.

إنه يكتب رواية وكفى، حتى وإن تمحورت على الذات أو على شذرات منها، لأن الكاتب لم يلتزم بـ«قواعد» السيرة الذاتية. ولا يمكن قراءتها في ضوء السيرة الذاتية وقد اتخذت لبوسا مخالفا لما هو معهود في الكتابات السير ذاتية التقليدية. لقد تم مزج الواقع «الذاتي» بالتخييل الفني. فالذات تمتح من واقع الذات، ولكنها لاتتقيد بقوانين السيرة الذاتية وشروطها التي تتميز بها النصوص التي يدرجها أصحابها في خانة هذا النوع.

٣. ٢. ٤. هذا التشابه بين الذات والتاريخ في الأعمال السردية الجديدة ينبئ بأن هناك تحولا على صعيد الوعي بالكتابة. يتأسس هذا التحول على قاعدة أن الرواية يمكن أن تكون في آن واحد نوعا أو نصا، وأنها لاتتحدد على قاعدة «المادة الحكائية» التي تتخذها أساسا لانبنائها الخطابي. يقول الروائي الذي يستقي مادته من التاريخ إنه يكتب رواية ولا يجب أن يدرج عمله في نطاق الرواية التاريخية. ويقول الكاتب الذي يؤسس نصه السردي على مادة حكائية تنبني على ما يتصل بحياته الشخصية إنه لايكتب سيرة ذاتية. إنهما معا لا يقران بكتابة الرواية التاريخية أو السيرة الذاتية، ولكنهما يكتبان الرواية.

لكن هذه المواقف الواعية والمتموقفة ضد النوع تجعل الرواية فوق أي نوع. إنها تتعالى عليه وتأبى أن تصنف في أدراج أي تصنيف أو تنميط. فهل يمكننا التسليم بهذا «النص» المبالغ فيه، وإعادة تصنيف رواية ما في نطاق نوع ما رغم ادعاءات صاحبها؟ ذلك ما سنحاول البحث فيه من خلال التساؤل عن ماهية «الرواية التاريخية».

### ٣.٢. ما هي الرواية التاريخية؟

كل التعريفات والتحديدات التي تقدمها لنا المعاجم والدراسات المختصة حول الرواية التاريخية (٥) وهي تطرح هذا السؤال تكاد تتفق على كون الرواية التاريخية عملا سرديا يرمي إلى إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة تخييلية حيث تتداخل شخصيات تاريخية مع شخصيات متخيلة. إننا في الرواية التاريخية نجد حضورا للمادة التاريخية لكنها مقدمة بطريقة إبداعية وتخييلية. ولهذا السبب نجد كل الذين حاولوا البحث فيها يلجأون إلى المقارنة بين السرد التاريخي والرواية التاريخية مميزين بينهما من جهة الحقيقة والخيال. فكلما كان السرد التاريخي ميالا إلى الحقيقة وسرد الأحداث التي يمكن التحقق من واقعيتها أي مطابقتها للوقائع، كانت الرواية التاريخية ألصق بالتخييل وبالإبداع السردي.

إن الرواية التاريخية كما سبقت الإشارة تنهض على أساس مادة تاريخية، لكنها تقدم وفق قواعد الخطاب الروائي (التخييل) وهذا التخييل هو الذي يجعلها مختلفة عن الخطاب التاريخي. فما هي العناصر التي تحدد نوعيتها أي انتماءها إلى نوع محدد هو الرواية التاريخية؟

قبل محاولة تقديم جواب عن هذا السؤال يجدر بنا تدقيق المقصود بالمادة التاريخية في علاقتها بالواقع وبالزمان معا لصلتها الوثيقة بهما، لأن هذا التحديد سيمدنا ببعض عناصر الإجابة التي تمكننا من تدقيق علاقة التاريخي بالواقعي في الرواية إجمالا وفي الرواية التاريخية تحديدا.

٣. ٣. ١. المسافة الزمانية: تتحدد الرواية التاريخية كما أسلفنا من خلال كونها تعتمد حكي أحداث وقعت في الماضي، الشيء الذي يعني وجود مسافة زمانية جوهرية (تقاس بالعقود والأجيال والقرون) بين زمان الحدث التاريخي المقدم في الرواية، وزمان كتابتها.

وإذا كان بعض الروائيين ينكرون وجود هذه المسافة، وذلك بهدف إعادة الحياة إلى الماضي (دوماس) نجد آخرين يبحثون عن تعالقات بين الماضي والحاضر، ويرون أن اعتماد الأحداث الماضية يسمح باستخلاص الدروس التي يمكن تطبيقها على الحاضر. وفي الحالة الثانية تغدو المسافة الزمانية قائمة، الشيء الذي يتيح إمكانية الحكم على الماضي.

لكن هذا التمييز القائم على المسافة الزمانية يفرض علينا التساؤل عن حدود هذه المسافة وعلاقتها بالزمان. إنها تمتد لتتسع إلى الماضي البعيد جدا والمقيس بالقرون الغابرة. كما أنها يمكن أن تضيق لتشمل الزمان القريب والممتد في الحاضر والذي يمكن قياسه بسنوات محدودة بين زمان الأحداث المقدمة في الرواية وزمان الكتابة، الشيء الذي يدفعنا للسؤال عن إمكان الحديث عن رواية تاريخية للحاضر؟

لقد عاد نجيب محفوظ، مثلا، إلى مصر القديمة وقدم ثلاث روايات مستمدة من التاريخ الفرعوني. لكنه أيضا كتب ثلاثية تتناول حقبة من «التاريخ» المصري الحديث، حيث هناك مسافة زمانية بين زمان الوقائع والأحداث وزمان الكتابة، فما الذي جعل النقاد يعتبرون الثلاثية الأولى تاريخية، والثانية واقعية؟(٦).

واضح من خلال هذا التمييز أن المسافة كلما كانت بعيدة جعلتنا ندخل دائرة التاريخ، وكلما كانت قريبة من زمان الكتابة وقع التردد في إدراجها في نطاق التاريخ أو غيره. يبدو لنا ذلك بجلاء في كون العديد من الروائيين وعلى رأسهم بلزاك يعتبر نفسه «مؤرخ» العصر الذي يعيش فيه. وهذا ما دفع بالروائي مالرو إلى صياغة مفهوم «الرواية التاريخية المعاصرة» للدلالة على الروايات التاريخية التي تستمد مادتها الحكائية من العصر الذي تتناوله وتكون المسافة الزمانية فيه مقدرة بسنوات معدودة. وبحسب هذا التصور للرواية التاريخية المعاصرة يمكننا إدراج العديد من الروايات التي تستقي مادتها من «الواقع» الذي تتناوله بغض النظر عن حدود وطبيعة المسافة الزمانية الموجودة بين زمان الأحداث وزمان الكتابة والقراءة.

إن عنصر الزمان مكون أساس لتحديد «نوعية» السرد. ولما كان السرد (من خلال الخطاب) يتقدم إلينا عادة بعد وقوع الفعل (الحدث) الذي يسرده، كانت الأفعال المسرودة جميعها داخلة في الماضي (زمان القصة) المختلف عن حاضر النص الروائي الذي يتحقق من جهة في زمان الخطاب ومن جهة ثانية في زمان النص (زمان الكتابة والقراءة). فهل يمكننا تبعا لهذه العلاقة الزمانية بين زمان القصة وزمان النص والتي تلغى فيها المسافة الزمانية، أن نعتبر أي عمل روائي يستمد مادته الحكائية من وقائع الماضي البعيد أو القريب رواية تاريخية؟(٧).

٣. ٣. ٢. الحقبة الزمانية: لابد لنا من تدقيق المسافة الزمانية وتحديدها وإلا اعتبرنا أي رواية مادامت تعتمد معطيات تاريخية داخلة في نطاق الرواية التاريخية، ولقلنا تبعا لذلك مع بنسالم حميش: «إن الرواية تاريخ، والتاريخ رواية»، ولأضفنا معه أيضا لتفسير هذه العلاقة أن المؤرخ يروي تماما كالروائي «وهناك في أعمال وإن كانت تاريخية، إرهاصات الحكي الروائي والممارسة السردية مثل نصوص المسعودي والطبري وابن الأثير وابن خلدون والمقريزي»(٨).

ونجد تأكيدات كثيرة لمثل هذه العلاقة كما تلخصها لنا قولة كنكور الشهيرة التي يبين من خلالها كون «الروائي مؤرخ الحاضر» أو قوله مميزا بين الرواية والتاريخ بأن «التاريخ رواية ما وقع، وأن الرواية تاريخ ماكان يمكن أن يقع» (٩).

يدفعنا هذا التدقيق إلى التمييز بين الواقعي والتاريخي وفق تحديد خاص، وإلا أدرجنا كل الروايات التي تكتب أيا كانت في خانة الرواية التاريخية. إن كل الروايات العربية الحديثة نجد فيها أصداء ومواكبة للواقع العربي الحديث من أبسط تجلياته إلى أعقد منعطفاته: فالأحداث الأساسية في التاريخ العربي الحديث تحبل بالوقائع الحقيقية التي يشتغل بها الروائي المعاصر (هزيمة ١٩٦٧، حرب٧٣،،،) فهل يمكننا إدراج كل الروايات التي تناولت، على سبيل المثال حرب ٦٧ و٧٣ روايات تاريخية مثل الحرب في بر مصر، ويحدث في

مصر الآن، وبيروت، بيروت والكرنك وملف الحادثة ٦٧، والوقائع الغريبة وعودة الطائر والزمن الموحش،،، واللائحة طويلة؟

لايمكننا الحديث عن رواية تاريخية «معاصرة» في رأيي لأنه لايكفي اعتبار المسافة الزمانية بين زمان الحدث أو القصة وزمان الكتابة، لابد، والحالة هذه، من إدراج مفهوم «الحقبة الزمانية» الذي يمكن أن ندخل فيه زمان القراءة العام لأن المسافة الزمانية، في متخيل القراءة، تظل قائمة بين الواقع في الحاضر (الآن)، والواقع في الماضي (التاريخ). وبالنسبة إلينا لايمكننا قياس المسافة الزمانية باعتماد العقد أو الجيل أو القرن، ولكن بما يمكن تسميته بالحقبة الزمانية، ونقصد بها المدة التي تشترك بمجموعة من المواصفات المتصلة بالعصر المحدد، وتلتقي في مجموعة من المقومات وعلى المستويات كافة، بحيث تجعلها مباينة للحقبة التي تسبقها أو تليها.

هذا التباين بين «الماضي (التاريخ)» و«الحاضر (الواقع)» أساسي للتمييز بين الزمانين لأن بموجبه يمكننا إقامة المسافة التامة بين واقعين مختلفين على مستوى المادة الحكائية والخطاب معا. وفي القولة التي صدرنا بها هذه الدراسة لعبد الرحمن منيف ما يدل دلالة قوية على إحساس الروائي بالزمان، لأن انتهاء القصة في التاريخ يمكن الروائي من التعامل معها وفق منطق مخالف لما يتحتم عليه التصرف به في حال شعوره بأن ما يرويه لا يزال ممتدا في الزمان الحديث. ونجد هذا الإحساس عينه، وبنفس الحدة في قولة محمد فريد أبو حديد الذي يعلن: «هناك مزية جديدة للحادثة التي تؤخذ من التاريخ، هذه المزية هي أنَّ المصائر تقررت والحيوات انتهت، والعظات وقعت، والجزاء الطبيعي والحكم التاريخي قد استقر. عندئذٍ يمكن للفنان أن يجد أرضاً ممهّدة : لأنَّ التاريخ قد وضع البداية والنهاية لكل قصّة تاريخية. فعلى الكاتب أن يجوس في أناة وتلطف وعمق خلال العلاقات البشرية في التاريخ» (١٠).

إنه تصريح واضح الدلالة على أن الروائي يتعامل مع المادة بشكل مختلف بناء على تحديد موافق لما نتبناه بصدد الحقبة الزمانية. ولا يتعلق الأمر فقط بالكاتب، فحتى القارئ يحس الإحساس نفسه حين يرى المسافة الزمانية المجسدة بين زمان القصة في الرواية والعصر الذي يعيش فيه أكثر بعدا وتمايزا. فكلما كانت الحقبة الزمانية مفارقة، أتاح ذلك إمكانية أبعد في معايشة المصائر المقدمة ومعانقة الوقائع المحكية بطريقة لا تخلو من عمق ومعرفة.

وفق هذا الإطار يمكن اعتبار الحقبة الزمانية العربية الحديثة التي نعيشها إلى الآن والتي لم تنته بعد، قد دشنت منذ دخول الاستعمار إلى العالم العربي. لقد حدثت بفعل هذا العامل تحولات جوهرية في الحياة العربية غيرت مسارها، وجعلتها تختلف عن الحقبة السابقة التي عاشها العرب قبيل الاستعمار.

إن الرواية العربية التي تتعامل مع حقب لا تتصل بهذه الحقبة الحديثة تدخل، في تصوري، في نطاق التاريخ. أما الروايات التي تستقي مادتها من الحقبة الحديثة والمعاصرة، فلا يمكن إدراجها في النطاق نفسه، ويمكننا تصنيفها وفق ملامحها الخاصة. بهذا التمييز نقيم المسافة الزمانية بين العصر الحديث والعصور القديمة، ونعتبر الروايات التي تستمد مادتها من تلك العصور تاريخية ونظيراتها المتصلة بوقائع العصر الحديث وأحداثه مهما كانت درجة «حقيقيتها» داخلة في نطاق الواقعية أو الحالية أو بحسب الأنواع التي يمكن أن تؤطر في نطاقها.

هكذا يمكننا وضع مسافة بين التاريخ (الماضي) والواقع (الحاضر). ونميز بينهما وفق العناصر التالية كما يمكن أن تتقدم إلينا من خلال المتن الروائي العربي الحديث.

٣. ٤. طبيعة المادة: الوقوع والاحتمال: نميز بين الواقعي والتاريخي من خلال الأحداث والوقائع، فهي في الرواية التاريخية عموما واقعة فعلا، أي أن القارئ يتعامل معها بأنها حوادث «جرت» ويمكن التأكد منها بالرجوع إلى مختلف التدقيقات التي تمدنا بها الخطابات التاريخية، سواء تعلق الأمر بالزمان أو الشخصية أو الفضاء. أما في الرواية غير التاريخية فهي ممكنة الوقوع (الاحتمال) لأن بعدها التخييلي الكامن في نوعية الخطاب ذاته يستدعي من القارئ

تأجيل أو إلغاء قبول وقوعها، حتى وإن كانت هناك مؤشرات زمانية أو شخصية لاحصر لها تشي بوقوعها فعلا، لأنها عادة تقع في الخلفية على نقيض الرواية التاريخية التي تتقدم إلى القارئ على أنها تنبني على ما وقع. إن ما وقع يحتل المرتبة الأولى في الخطاب وهو يتجلى من خلال المادة الحكائية التي تفارق ما نتعارف عليه في حياتنا اليومية.

٣. ٥. المرجعية: يسلم القارئ بتاريخية الأحداث المقدمة إليه في نص ما من خلال مرجعيته: فهي مادية ويمكن التحقق منها على وجه الإجمال، وما لايمكن التأكد منه يظل داخلا في نطاق الزمان (التاريخ) الذي لانعرف كل تفاصيله. أما في «الواقعي» فالمرجعية وهي تزاوج بين المادي الملموس الذي يمكن التثبت منه من خلال بعض المؤشرات الدالة عليه، والتخييلي الذي يمكن أن يثير الالتباس لدى القارئ فيتولد لديه الإحساس بأن ما يقرأ لاعلاقة له بالتاريخ، وأن الإطار الموظف هو فقط ذريعة أو علامات على صلة الحدث بما وقع أو ممكن الوقوع أو محتمل.

٣. ٦. قانون الكتابة: إن وقوع الفعل أو احتماله والمرجعية التي تتحدد في البعدين الواقعي والتاريخي تتأكدان من خلال ما نسميه بـ«قانون الكتابة» أو المبدأ الذي يعين التواصل بين الكاتب والنص والقارئ، وهو يكمن في مجموعة من الآليات التي تحدد عملية الكتابة والقراءة وتعمل على تعيين الميثاق الذي بمقتضاه يمكننا تحديد النوع في زمان معين.

لقد اعتاد القارئ في تعامله مع الرواية التي تكتب عن العصر أو الحقبة التي يعيش فيها (الحاضر) أن يجد ما نسميه قانونا أو مبدأ متضمنا يبعده عن اعتبار علاقة الرواية بـ«ما وقع» فعلا، وإن حضرت فيها أحداث ووقائع كبرى معروفة لديه أو موحية إليه، من خلال مناص إعلاني يوجه القارئ إلى البعد التخييلي للوقائع المقدمة في الرواية. لطالما قرأنا روايات تبتدئ بهذه الصيغة: «إن أي تشابه بين ما يقدم في الرواية والواقع هو مجرد صدفة». لكن هذا القانون لانجده في الروايات المتصلة بحقبة غير الحقبة التي يكتب فيها الروائي. إننا في «الواقعي» نلغي البعد المرجعي ووقوع الفعل أو الحدث، مهما درجة هذا المرجع ونوعيته، ولذلك تحدثنا عن الاحتمال، لأن كل شيء يقدم على أنه تخييل، وكل ما تتضمنه الرواية لا «يعكس» الواقع، حتى وإن كانت هناك إشارات دالة عليه. إن هناك «مشابهة» بين الرواية والواقع الذي تمثله (قانون المشابهة).

أما في الرواية التاريخية، فلا نجد ما يدل على وجود هذا القانون رغم الحضور الكبير للبعد التخييلي فيها. بل على العكس من ذلك، يحضر ما يمكن أن نسمه بـ«قانون المطابقة». بمقتضى هذا القانون يرمي الروائي إلى الإيحاء، بـ«تاريخية» ما يحكيه، وبأن الأحداث المقدمة تروى وكأنها «جرت» فعلا في الواقع التاريخي على النحو الذي تمثله الرواية. ولو كان للروائي التاريخي مُناص كالذي نجده في الرواية غير التاريخية لكان على الصيغة التالية: «إن هناك مطابقة تامة بين ما تقدمه الرواية والتاريخ وحتى فيما يبدو لك خياليا فثمة درجة عليا من المطابقة». ونجد مصداق هذه الصيغة في اعتماد المؤشرات التاريخية بكثرة، وفي أقوال عتاة الرواية التاريخية الكلاسيكيين ما يدل على ذلك وهم يبينون علاقتهم بالتاريخ بطريقة مباشرة.

يضعنا هذا القانون بصيغتيه (المشابهة والمطابقة)، في ضوء مفهوم المسافة الزمانية والحقبة الزمانية بالمعنى الذي حددناه، بجلاء أمام اختلاف الواقعي عن التاريخي في الرواية، من خلال «مفارقة» إبداعية وتخييلية (سردية) نحدد من خلالها الرواية ونميز ضمنها بين نوعين كبيرين مختلفين:

- في الأولى نجد أنفسنا أمام «صدفة» واقعية (الرواية اللاتاريخية)،

- وفي الثانية أمام «قصد» تخييلي (الرواية التاريخية).

لقد اعتبرنا هذا التمييز يقوم على «مفارقة»، كي لا نقول مغالطة،، وجعلنا كلا من الصدفة والقصد بين مزدوجنين، وكأن الروائي يريد أن يقول لنا إنه لايرمي إلى تقديم الواقع أو تمثيله. ويبدو ذلك في كونه يوجه مبدأ «المشابهة» بين الرواية والواقع نحو «الصدفة» التي لايتحمل فيها النص الروائي أي مسؤولية. أما في ما يتصل بعلاقة الرواية والتاريخ فيتجلى من خلال

الإلحاح الضمني، باعتماد مبدأ «المطابقة»، على «قصد» الكاتب في تقديم «الواقع» التاريخي كما هو حتى وإن تم ذلك بطريقة تخييلية.

٣. ٧. يمكننا أن نستنتج مما تقدم، ونحن نحاول تقديم الخصوصية النوعية للرواية التاريخية عن غيرها من الروايات بناء على العلاقة القائمة على مستوى الزمان في صلته بالسرد والمادة الحكائية، أن المعادلة التالية تلخص لنا ما نميز به بين «الواقعي» و«التاريخي» على النحو التالي:

ـ الواقعي: يستند إلى مبدأ «المشابهة» بين الرواية والواقع، وفي هذه المشابهة إيهام بـ«واقعية» الرواية التي تقدم ليس الواقع، ولكن «المحتمل».

ـ التاريخي: يقوم على مبدأ «المطابقة» بين الرواية والواقع، وفي هذه المطابقة إيهام بـ«تاريخية» الرواية التي تقدم «الواقع» كما جرى فعلا.

إن كلا من الإيهامين بالواقعية والتاريخية هو موئل المفارقة التي أومأنا إليها، وهي جوهر الإبداع السردي الذي يتحقق من خلال فعل «التخييل» حيث كل رواية تقدم شيئا، وتوحي لنا بأنها تقدم غيره، وإن حصل وانتبهنا إلى ما يفيد العكس، كان الجواب «الفني»: إن ذلك يعود إلى الصدفة أو القصد. يمكننا تقديم هذا الجواب من خلال هذا الشكل:

التخييل(الرواية)

الواقع التاريخ

الصدفة القصد

## ٤. على سبيل التركيب: عود إلى الخبر:

إذا كان الخبر الواحد يقدم لنا في سياقين مختلفين وبطريقتين مباينة إحداهما للأخرى، كانت كل طريقة تقدم لنا نوعا مختلفا عن الآخر. فعندما يحكي لنا راو في مجلس خبرا يقدمه لنا من خلال شخصيات تاريخية معروفة لدينا وفي فترة زمانية محددة بالسنوات وفي مكان معروف جغرافيا وتاريخيا، نكون أمام خبر «تاريخي» يريد من خلاله مرسله التأكيد على «صحة» الخبر ووقوعه فعلا في الزمان. أما عندما يسلب مرسل آخر الخبر بعده التاريخي، ويقدمه غفلا من أي إيحاء إلى زمان مضى، ويرهنه بجعله يجري في زماننا نكون أمام خبر «غير تاريخي» ونتعامل معه بكيفية مختلفة. يجمع بين الخبرين البعد السردي، وطريقة الخطاب التي قدما لنا من خلالها، فيكون ذلك بابا آخر يمكن أن نتلمس فيه الفروقات بين الخطابات من حيث بعدها التخييلي، والوظائف التي تضطلع بها انطلاقا من طبيعة النص، ومختلف ما يعتمل فيه لتحقيق أبعاده الجمالية والمعرفية. وتلك قضايا أخرى يمكن أن تفتح لنا أسئلة أخرى نضطلع بالبحث فيها في دراسات توسعها وتفتحها على النظرية الأدبية عموما، ونظرية الأنواع السردية على نحو خاص. وأولى هذه القضايا يتصل بعلاقة الرواية والتاريخ من خلال المرجع. وسيكون هذا موضوع الفصل القادم.

**هوامش:**

١. نقلا عن فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ٢٠٠٤، ص.٢١١

٢. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزماني، السردي، التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدارالبيضاء، ١٩٨٩، ط. ١، ص. ٣٨ وما بعدها، وانظر: الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧، ص.١٨٨ و٢١٨

٣. F. Rastier,Sens et textualité, Paris,Hachette, 189,P.40

٤.. Caliban , Revue de littérature comparée, nVIII, Université de Toulouse Le Mirail,1990

٥ راجعنا في هذا النطاق عدة مصادر منها:

Le roman historique,George Lukacs,PBP,1965 –

- Le roman , Michel Raimond,Armand Colin ,1989,P.35-60.

- Le roman historique: Essai de définition,www. Crdp.Toulouse.fr

- Pour un approche narratologique du roman historique, in .WWW. fabula. Org

واستعنا بمادة الرواية التاريخية وما يتصل بها من خلال المعاجم والموسوعات التالية:

Encyclop?dia Universalis France S.A. 2003, Version 9 –

- Dictionnaire International des Termes Littéraires, www.ditl.info

٦. يبين فيصل دراج أن محمد دكروب ونجيب سرور توقفا عند البعد التاريخي الذي تحاوره الثلاثية وهي تحدد موضوعها «التاريخي» ببدايتها المسجلة في ١٩ أكتوبر ١٩١٧،انظر كتابه:الرواية وتأويل التاريخ،، ص،١٤٣ وما يليها.

٧. في الملتقى الروائي الثالث الذي عقده المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة خلال الفترة، ٢٤ فبراير و١ مارس ٢٠٠٥، وكان تحت عنوان الرواية والتاريخ، وهو الذي شاركت فيه بمداخلة تحمل عنوان: «الرواية والتاريخ: السرد والمرجع»، قدمت عروض عديدة تتناول روايات معاصرة على أنها روايات تاريخية أو ذات صلة بالتاريخ فقط لأنها تنطلق من وقائع وأحداث مسجلة في الزمان؟ بحيث صارت كل الروايات تاريخية.

٨. حوار مع الاديب المغربي بنسالم حميش: الرواية أقدر على تشغيل قيمة الجمال وإشاعتها.

٩. نقلا عن أبو بكر حميد، online.com .lahawww

١٠- Pierre - Louis Rey, Le roman,Hachette,1992,P.12 .

# نحو حداثة سياسية عربية
# مقدمات وأسئلة

كمال عبد اللطيف*

**الحداثة السياسية عبارة عن أفق فكري تاريخي مفتوح على كل ممكنات الإبداع الذاتي في التاريخ، فلا يمكن تصور إمكانية تحقق الحداثة بالتقليد، بل إن سؤال الحداثة في أصوله ومبادئه الفكرية والتاريخية العامة يعد ثورة على مختلف أشكال التقليد.**

«لايمكن إرغام أحد بالقوة أو بالقانون على امتلاك السعادة الأبدية»

سبينوزا

## تقديم

نشتغل في هذه الورقة على زاوية محددة من زوايا التفكير في الحداثة السياسية، نشتغل على الجوانب النظرية الموصولة بالحداثة في فكرنا المعاصر(١)، ولا نعتني كثيراً بالوقائع السياسية إلا في السياقات التي نلجأ فيها إلى التمثيل على مسألة بعينها. نعلن هذا الاختيار في البحث والمقاربة لاتساع مجالات الموضوع وتنوعها، ولأننا نتصور أن التفكير في الحداثة والتحديث السياسي في العالم العربي يتطلب جهوداً بحثية جماعية مركبة، يتم فيها الاهتمام بالفكر مترجماً في المشاريع الإصلاحية وبرامج التحديث، كما تتم فيها العناية بجوانب الممارسة الفعلية التي يفترض أنها تترجم بطريقة أو بأخرى نوعية الاختيارات المفكر فيها، لتبني بلغة الواقع والتجربة أنظمة السياسية وأنماط التدبير السياسي.

ونتجه في سياق عنايتنا بالمجال النظري للحداثة السياسية العربية نحو بناء محاولة تفكر بمنطق السلب وآلياته في التحليل والفهم(٢)، حيث نركز اهتمامنا على عوائق الحداثة السياسية في فكرنا المعاصر أكثر من سعينا لتشخيص وجرد المكاسب والمنجزات، ومبرر هذا الاختيار في البحث يعود لقناعتنا بوجود موانع عديدة تحول بيننا وبين استيعاب أكثر تاريخية لنظام الحداثة السياسية ومفاهيمها، ولعلنا في هذا البحث نوفق في إبراز

* باحث وأكاديمي من المغرب

بعض هذه العوائق، وتقديم تصورنا لكيفيات تجاوزها والتقليص من حدة تأثيرها السلبي على مشروعنا التاريخي في الحداثة والتحديث ..

وإذا كنا في هذه الورقة نسلم بأن أغلب التجارب السياسية التي قامت في كثير من البلدان العربية خلال النصف الثاني من القرن العشرين تشكل مرحلة انتقالية جديدة في طريق بناء المشروع السياسي الحداثي، فإننا في الوقت نفسه ننظر إلى علامات التحول الجارية بكثير من الحذر والاحتياط، بحكم مظاهر التردد بل والتراجع التي تتحكم في هذه العلامات في أغلب البلدان العربية.

نقرأ إذن تاريخنا المعاصر، ونعيد ترتيب بعض معطياته في ضوء مساعينا الرامية إلى المساهمة في تعميق الحداثة السياسية العربية، وهذا الأمر بالذات يتطلب بناء توضيحين اثنين.

## ١ - الحداثة مشروع نظري تاريخي مفتوح

ليست الحداثة في معطيات هذه الورقة سواء ما تعلق منها بالمنظور الفكري الحداثي أو بالتحديث السياسي، أو ما تعلق منها بالإشكالات الثقافية والحضارية الموضوعة اليوم موضع جدل وسجال في الفكر المعاصر، ليست الحداثة في كل ما سبق مجرد مفهوم أو جملة من المفاهيم الموصولة ببعض الأنساق والمنظومات الفلسفية والوقائع التاريخية الحاصلة في أوروبا ابتداء من القرن السابع عشر، بل إنها كما نتصورها ونفكر فيها تستوعب ذلك وتتجاوزه، وذلك بناء على معطيات التاريخ الذي ساهم في تبلورها وتبلور المعطيات المركبة والمتناقضة التي نشأت في سياقات صيرورتها وتطورها ..

ومعنى هذا أننا لا نستكين في منظورنا للحداثة ونحن نمارس عمليات تحليل ونقد منظومات فكرنا السياسي إلى تصورات ورؤى فكرية مُغلَقة، قدر ما نسلم بجملة من المبادئ النظرية التاريخية العامة التي تنظر إلى الانسان والمجتمع والطبيعة والتاريخ من منظور يستوعب ثورات المعرفة والسياسة كما تحققت وتتحقق في التاريخ الحديث والمعاصر، وفي أوروبا بالذات، باعتبار أنها موطن التشكل الأول للمشروع الفلسفي الحداثي، ثم في باقي مناطق وقارات العالم الأخرى بحكم شروط التحول العالمية التي واكبت بعد ذلك انقلابات الحداثة في مختلف بقاع المعمور، مستوعبةً مظاهر مختلفة من الحياة في الاقتصاد والسياسة والعلم والميتافيزيقا.(٣)

إن قوة الموقف الفلسفي الحداثي كما نفهمه تتمثل أولاً وقبل كل شيء في الوعي بمبدأ المخاطرة الانسانية الساعية إلى التغيير استناداً إلى قيم جديدة، قيم بديلة لقيم التقليد المتوارثة وقيم العقل النصي، حيث فجرت مغامرة البحث الانساني ابتداء من أزمنة النهضة في القرن ١٦م آفاقاً واسعة أمام العقل البشري، وهو الأمر الذي ترتب عنه في الفكر الحديث والمعاصر ميلاد مجموعة من القيم المعرفية والأخلاقية الجديدة في النظر إلى الطبيعة والإنسان والمستقبل.

أما الحداثة السياسية فإنها تقدم في نظرنا أفقاً في النظر والعمل يُمكِّن العرب في حال بنائه وإعادة بنائه من تهديم أوثانهم القديمة والجديدة، ويسعفهم بتقويض دعائم الاستبداد السياسية، ومختلف أشكال الحكم المطلق، بهدف فسح المجال أمام مُختلف المبادرات القادرة على تطوير نظرنا السياسي في مجالات السلطة والسياسة والحكم، حيث يصبح من الممكن إبداع فكر سياسي جديد مطابق لطموحاتنا المتعلقة ببناء حياة مشتركة متكافئة وعادلة.(٤)

تتمثل قيمة المشروع السياسي الحداثي في استناده أولاً وقبل كل شيء إلى مقدمات العقل النقدي، ذلك أننا نعتبر أن الدفاع عن الحداثة السياسية يعني الاحتكام إلى سلطة العقل والنقد، ولهذا السبب ندافع على أهمية الاختيارات العقلانية والتنويرية في الفكر السياسي العربي المعاصر، لأنها تملك أكثر من غيرها القدرة على إسناد مشروع النهوض العربي وتطوير مرجعيتنا في الفكر السياسي.(٥)

إن إيماننا التاريخي بالحداثة السياسية يصاحبه إيمان مُماثل بنظرتنا إليها من زاوية أنها عبارة عن أفق فكري تاريخي مفتوح على كل ممكنات الإبداع الذاتي في التاريخ، فلا يمكن تصور إمكانية تحقق الحداثة بالتقليد، بل إن سؤال الحداثة في أصوله ومبادئه الفكرية والتاريخية العامة يعد ثورة على مختلف أشكال التقليد.

ولا تستبعد عملية إبرازنا لأهمية التصورات الفكرية الحداثية الإشكالات النظرية والتاريخية الكبرى التي ولَّدتها هذه التصورات والرؤى في مختلف أصعدة الوجود التاريخي للإنسان، فنحن نعي أن ثقافة الحداثة السياسية تواجه اليوم إشكالاتها الجديدة بأدوات النقد والبحث، للتقليص من حدتها، وإيجاد الحلول المناسبة لها. ونحن نتصور أن هذه المسؤولية الأخيرة مسؤولية مواجهة مآزق الحداثة وتناقضاتها ليست موكولة للغرب وحده، بل إنها

مسؤولية كل الثقافات التي تواصلت بطريقة ايجابية مع أفق الفكر الحداثي المفتوح، أفق الثقافة الكونية التي ننظر إليها كمشروع تاريخي يهم الإنسانية المنخرطة بصورة إرادية أو بطريقة قسرية في مغامرة التاريخ المعاصر ...

## ٢ - العرب في الأزمنة الحديثة: تاريخ من ردود الفعل المتواصلة

أما الأمر الثاني الذي ينبغي الإقرار به وإعلانه في هذا التقديم، من أجل رسم حدود واضحة للعمل الذي نحن بصدد تركيبه، فإنه يتعلق بمقدمة كبرى نسلم بها، ونبني بواسطتها مختلف عناصر هذا البحث وخلاصاته الأساس.

إننا نقرأ تاريخ الفكر السياسي العربي المعاصر خلال القرنين الماضيين باعتباره محاولة لتأويل معين للحداثة وللمشروع السياسي الحداثي كما تشكل وتطور في أوروبا.. فقد حصل تململ وتحول في الفكر وفي التاريخ العربي في اللحظة التي حصل فيها نوع من التواصل بيننا وبين العالم الأوروبي، بين رصيدنا التاريخي في الصور والآثار وأنماط الفكر والتفكير التي آل إليها في القرن الثامن عشر ومابعده، وبين مشروع النهوض الأوروبي المتصاعد في مختلف مجالات المعرفة والحياة ومنذ القرن السابع عشر. وقد نتج عن هذه العلاقة البينية غير المتكافئة (التواصل الصدامي) معطيات تجاوزت الطموحات والإرادات والمشاريع المعلنة، وهو الأمر الذي تكشف ملامحه العامة عن صيرورة تاريخية، ساهمت بكثير من القوة في رسم الملامح العامة للتحول السياسي والتاريخي والثقافي الناشئ في واقعنا، منذ أواسط القرن التاسع عشر وإلى حدود لحظتنا الراهنة ..(٦)

إن الأحداث التي تلاحقت في المجال التاريخي العربي طيلة القرنين الماضيين، والصور والمظاهر السياسية والثقافية التي واكبتها، تعكس جدليات تاريخية معقدة في موضوع التواصل بين الثقافات، وتكشف جوانب هامة من ردود الفعل المؤسسة لتاريخنا في مختلف مظاهره وأبعاده ...

وعندما نستحضر في سياق التحليل نماذج من الأسماء والرموز والوقائع والنصوص المشخَّصة لما حدث، فإننا نتجه لإنجاز نوع من القراءة المساعدة على تقريبنا أكثر من أنماط التحول التي حصلت في الواقع العربي، حيث نتمكن من معاينة العوائق والصعوبات التي عاقت ومازال تعوق عمليات تبلور وتشكل حداثتنا السياسية في الفكر وتحديثنا السياسي في الواقع.

تحدد روح هذه المقدمة الثانية الإطار العام الموجه لعملية تفكيرنا في عوائق الحداثة والتحديث السياسي في العالم العربي، ذلك أننا لا نستطيع التفكير في هذا الموضوع دون الانتباه إلى الجدلية التاريخية الصراعية التي تمت فيها عملية تبلور مشروع الحداثة، جدلية الداخل والخارج، جدلية التأخر والنهضة، فلم يعد ممكنا التفكير في مآل الذات ومصيرها التاريخي دون استحضار صور الآخر والآخرين في تجارب التاريخ الموصولة بتاريخنا .. إن مساعي التحديث ، تحديث الدولة والمجتمع والمدرسة مطالب مرتبطة بمجال مجتمعي تاريخي محدد، ولكنها موصولة في الوقت نفسه بتجربة في التاريخ نشأت بجوارنا، وصنعت جوانب من قوتها في علاقاتها بنا وبمختلف مظاهر تأخرنا، ومن هنا أهمية استحضار معطيات هذا الإطار التاريخي المرجعي لإضاءة بعض جوانب موضوعنا، وتركيب ما يسمح بفهم أكثر تاريخية لما جرى ومافتئ يجري في حاضرنا، وذلك رغم اختلاف نوعية المعطيات التاريخية المؤطرة لحقب التحول في تاريخنا المعاصر.

**جمعت عملية التأورب الصاعدة في الزمن الذي نتحدث عنه بين ثقافة التسامح والهيمنة، وتوسيع دوائر التدبير العقلاني، مع قدرة لا أخلاقية على تبرير المفارقات والتناقضات الجامعة بين قيم التحرر وقيم معاداة الآخرين واستغلالهم، وانتقل كل ذلك من المستوى الأوروبي المحلي والقاري إلى المستوى العالمي داخل المستعمرات، ليشمل في فترات متلاحقة مختلف بقاع المعمورة..**

### - الحداثة السياسية العربية

### في عملية انبناء المشروع الحداثي في الفكر العربي

أشرنا سابقاً إلى أن الحركية التي عرفها الفكر السياسي العربي منذ مطالع القرن التاسع عشر وإلى يومنا هذا، جاءت في صورة ردود فعل على النموذج الفكري والسياسي والتاريخي الذي أنجزته أوروبا الناهضة خلال القرون الثلاثة الأخيرة، حيث بلغت أوروبا درجة من الصعود التاريخي أوصلتها إلى مستوى بناء مشروع حضاري تاريخي، احتلت بواسطته مكانة رمزية في واقع التاريخ الحديث والمعاصر وذلك بمقارنة أوضاعها العامة مع باقي الشعوب غير الأوروبية. وقد شمل هذا البناء مختلف مستويات الحياة والفكر، وأنتج في سياقات تفاعله التاريخي نوعاً من المركزية الثقافية الأوروبية المسنودة

بالمنزع الامبريالي .. وككل مشروع تاريخي جديد، اتجهت أوروبا إلى اكتساح العالم مُعليةً من شأن ثقافتها ومعارفها وقيَمها، ومكاسبها في العلم والتقنية والميتافيزيقا..

جمعت عملية التأورب الصاعدة في الزمن الذي نتحدث عنه بين ثقافة التسامح والهيمنة، وتوسيع دوائر التدبير العقلاني، مع قدرة لا أخلاقية على تبرير المفارقات والتناقضات الجامعة بين قيم التحرر وقيم معاداة الآخرين واستغلالهم.. وانتقل كل ذلك من المستوى الأوروبي المحلي والقاري إلى المستوى العالمي داخل المستعمرات، ليشمل في فترات متلاحقة مختلف بقاع المعمورة..

وفي هذه اللحظة التي شكل المنعطف الاستعماري فيها حدثاً فاصلاً في إعادة تمفصل التاريخ، انخرط العالم العربي وبصورة قسرية في تعلم مقدمات الحداثة والفكر الحديث.(٧) لقد تم توقيف مسلسل تاريخي ذاتي في التطور، وإطلاق مسار آخر مغاير له ومختلف عن بنيته التاريخية الناظمة، مما ساهم في توسيع مجال العناصر المؤسسة لأفعال التاريخ في العالم العربي، فأصبح المتغير التاريخي المتمثل في تجربة التاريخ الأوروبي الحديث والمعاصر جزءاً من صيرورة عامة في التاريخ العربي، لم يعد التمييز فيها ممكنا بسهولة بين معطيات الداخل والخارج.

لقد أدى الانحسار الذي عرفه الفكر العربي في لحظات تراجع المد التاريخي الاسلامي وعطاءات الفكر والمعرفة في عصورنا الوسطى إلى ادخال الفكر العربي الإسلامي في دائرة التقليد، فتعطلت آليات الابداع، وحصل انكفاء فكري أوقف الاجتهاد وعطّل آلية استيعاب مقتضيات أن تكون المصالح مرسلةً في التاريخ، ومتطلبات تعقلها وفك مغلقاتها بالكفاءة البشرية في الفهم والتعليل والتجاوز.. ومقابل ذلك تم مَنْحُ بعض النصوص سلطة تفوق سلطة البشر في التعقل والتأويل والإنتاج.. فأصبحنا ندور في حلقة مغلقة، وأصبح منتوج المعرفة المتبلورة في حقب التاريخ الإسلامي الأولى يمثل مرجعية نصية مطلقة ... وعندما وصلت أوروبا بجيوشها ولغاتها ومعارفها إلى جغرافيتنا، واستقرت داخل مجتمعاتنا بهدف الاحتلال والسيطرة، وجدنا أنفسنا أمام مرآة جديدة تقتضي منظوراً جديداً في العمل والفكر والإنتاج، فكان لابد من مواجهة مصيرنا.. وفي لحظة المواجهة التي حصلت ومافتئت تحصل بصور وصيغ مختلفة في أزمنتنا الحديثة، بدأ يتولد ويتشكل مشروع سياسي تاريخي جديد في واقع المجتمعات العربية، مشروع الإصلاح المساعد على بناء ما يسمح بتجاوز مظاهر التأخر التاريخي العام، لتمكين الذات العربية من مواجهة ذاتها ومواجهة الآخر ..(٨)

وككل الظواهر والحوادث الفاصلة في التاريخ، ترتب عن هذه المواجهة جروح في الجسد والوجدان والعقل ، كما نتج عنها وعي جديد فَجّر إمكانية تخطي أسباب التأخر التاريخي، من أجل إعادة بناء الذات ومعالجة أعطابها عن طريق الاستفادة من ممكنات التاريخ المنفتح على تجارب مختلفة عن تجاربنا .. وفي قلب هذه الجدلية المتناقضة، نشأت كما قلنا مشاريع الاصلاح الهادفة إلى تدارك أحوال التأخر التاريخي العربي.(٩)

ان الجدل التاريخي الحاصل في هذه اللحظة الفاصلة بين تاريخين، يكشف ميكانيكية دعاوى رفض مكاسب ومنجزات تاريخ الآخر بالآليات الذهنية والتاريخية التي تقيم تمييزاً قاطعاً بين الداخل والخارج، ذلك أن التاريخ الفعلي لا يقبل ثنائية الداخل والخارج عندما تكون قائمة فقط على مبادئ التباعد والتفاضل والتمايز، مغفلةً آليات المثاقفة والتواصل وإعادة البناء.. مثلما أن مبدأ واحدية التاريخ لايقبل بالضرورة آليات التنميط وصناعة النسخ والأشباه. فهناك في سيرورة التواريخ الخاصة والعامة أنماط من التداخل والتنوع والغنى والتناقض الصانع للأزمنة والتواريخ في مختلف حقب التاريخ، أما الثنائيات التي ترسم التقابلات الحدية بين الأطراف المتصارعة والمتصالحة، فإنها تقلص من وهج التواترات الحية والفاعلة في جدليات بناء وإعادة بناء التاريخ العالمي في صيرورته وتنوعه، في وحدته واختلافه ..(١٠)

ومن أجل الكشف عن بعض جوانب الحداثة السياسية التي حصلت في العالم العربي ابتداء من لحظة المواجهة المذكورة، لقياس درجات تفاعلها التاريخي مع مجتمعاتنا وثقافتنا، ومعاينة الأسئلة الجديدة التي تطرحها آليات مواصلة عمليات الحداثة والتحديث بنجاعة تاريخية أكثر، نتجه لانجاز تحقيب مفترض لتاريخ استيعاب المرجعية السياسية الحداثية في فكرنا وتاريخنا المعاصرين، مستندين في ذلك إلى جملة من المفاهيم والوقائع والنصوص الكاشفة عن كيفية تصورنا لعمليات استنبات وتوليد المشروع السياسي الحداثي في فكرنا المعاصر.

يكشف نموذج التحقيب الذي نتجه لتقديم عناصره الكبرى بصورة مختزلة عن رؤيتنا للنمط الذي تمت بواسطته عملية تركيب المرجعية الحداثية في فكرنا المعاصر، كما يكشف عوائق وصعوبات التشكل التاريخي المواكبة لتطور هذه المرجعية في فكرنا، حيث سيتجه بحثنا في جزئه الثاني لصوغ بعض الأسئلة التي نعتقد أن التفكير فيها يمكننا من بناء المعطيات النظرية المساعدة في عملية تعميق النظر في سؤال الحداثة السياسية في فكرنا المعاصر.

ننظر إلى لحظات التحقيب المنجزة في هذا العمل باعتبارها نقط ارتكاز نظرية فاعلة في تطوير الفكر السياسي العربي، وهي تختزل مسارات عديدة في مسلسل تطور الحياة السياسية العربية المعاصرة. ولاندعي أبداً أنها تستوفي مختلف جوانب ومعطيات المشهد السياسي العربي في سيرورته المعقدة، إنها علامات دالة نوظفها في التحليل بهدف مساعدتنا على إدراك منظم لهذه السيرورة، ولنوعيات الأدوار التي مارست ولا تزال تمارس في الطور الانتقالي المتواصل في تاريخنا المعاصر..

ولتوضيح هذه المسألة بصورة أخرى نقول إن تحولات الفكر السياسي العربي في باب تمثل مشروع الحداثة السياسية أكثر تعقيداً وأكثر توتراً من الصور والمعطيات النظرية والتاريخية التي نستحضر في هذا التحقيب، لكن مقتضيات البحث والفهم تتطلب كما نعرف بناء نماذج نظرية مساعدة على تركيب المعطيات بهدف فهمها وتحليلها واكتشاف حدودها.(١١)

## ١ - أولوية الإصلاح السياسي في النهضة العربية وانطلاق مشروع التحديث السياسي

نسجل في بداية هذه اللحظة ملاحظة أولية تتعلق بكون إصلاح الأوضاع العامة في العالم العربي اتخذ طابعاً سياسياً، حيث شكل مشروع اصلاح الدولة المدخل الأبرز في مسلسل الاصلاح الذي شمل مختلف فضاءات المجال السياسي في العالم الاسلامي.

وفي هذا السياق يكشف مبدأ إصلاح الدولة في المشروع السياسي لمحمد علي وأبنائه من بعده طبيعة التوجه الذي سيتخذه المنحى الاصلاحي النهضوي في الفكر العربي، ويغطي هذا المشروع ما يعادل ثلاثة أرباع القرن التاسع عشر(١٢)

فقد أدرك محمد علي أن سر قوة الغرب الأوروبي يعود إلى الدور المركزي الذي لعبته الدولة الوطنية في أوروبا، ولهذا انطلق مشروعه الاصلاحي في اتجاه بناء نموذج هذه الدولة في مصر. وقد ساعده على بلورة هذا الموقف الجهود الإصلاحية التي انطلقت في الدولة العثمانية في القرن الثامن عشر، حيث نشأت بعض المحاولات الهادفة إلى تطوير المجال السياسي التقليدي. وشكل نموذج الدولة الوطنية الأوروبية في عمليات الإصلاح الصورة المثالية للدولة الحديثة القابلة للتعميم.(١٣)

تعلم محمد علي في مطلع القرن التاسع عشر ان الدولة الوطنية تستند إلى جيش نظامي قوي، لكنه أدرك في الآن نفسه أنه لاجيش قوي بدون تعليم، أي بدون محاولة لتطوير أنظمة المعرفة والتعليم، وأن هذا العمل الأخير يتطلب موارد مالية كبيرة، الأمر الذي يقتضي بالضرورة أيضاً إعادة تنظيم المجال الاقتصادي وذلك بإنشاء مؤسسات التدبير الاقتصادي والمالي المستندة إلى معرفة عصرية جديدة.

نلاحظ هنا أن إطلاق مسلسل الاصلاحات ولّد معطيات تم فيها الانتقال من المجال السياسي إلى المجال الاقتصادي إلى مجال التربية وإنتاج المعرفة، حيث سمح هذا الانتقال بإدراك العلاقة بين المعرفة الاقتصادية وبين نمط الانتاج الرأسمالي في الصور التاريخية التي اتخذ كل منهما في زمن الثورة الصناعية وثورات العلوم الانسانية المرتبطة بها، وما ترتب عن كل ذلك من نتائج في مستوى العلاقات الاجتماعية. وهكذا تحول الإصلاح السياسي إلى اصلاح متعدد الأبعاد، ذلك أنه لايمكن بناء دولة عصرية دون جيش نظامي، ولا يمكن إنشاء جيش نظامي دون تعليم عصري، ولا تعليم عصري دون موارد مالية، حيث سيتيح برنامج الاصلاح في نهاية التحليل إمكانية بناء نموذج للتطور الشامل، الشبيه بالتطور الذي شكل في التاريخ الأوروبي الروافع المؤسسة للمجتمع الحديث.(١٤)

انطلاقاً مما سبق نشأت في تاريخنا المعاصر الخطوات الأولى في مشروع مساعي استيعاب مكاسب ومنجزات الأزمنة الحديثة، فلم يعد بإمكان هياكل التنظيمات السياسية والانتاجية التي قننت في عصورنا الوسطى لقواعد الملك والسلطة والسياسة والاقتصاد ومراتب المجتمع، لم يعد بإمكان هذه الهياكل وبنياتها المؤسَّسة في عصورنا الوسطى أن تساعد على حركية سياسية تاريخية جديدة، مستندة بصورة أو بأخرى إلى القواعد

والأصول التي بنيت في الأزمنة الحديثة.

وعندما نتحدث في هذا السياق عن دولة محمد علي وأبنائه وإلى حدود إصلاحات إسماعيل التي تمت محاصرتها بفعل استعمار مصر في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، فإننا نتحدث عن علامة رمزية تشير إلى وقائع حصلت في التاريخ، وتشير في الآن نفسه إلى ما يتعدى تلك الحوادث، إن النموذج التاريخي الذي بلورته تجربة محمد علي يرتبط بما يماثله وما ينشأ في سياقه وبما يعكس جوانب منه بحكم استفادته منه، إننا نستعمل هذا النموذج للإشارة والتدليل على علامة نظرية كبرى في مشروع التحول السياسي يروم الانخراط في عملية تعقب تجربة محددة في تصور الحداثة وإنجاز عمليات التحديث السياسي .. ونحن نتوخى من هذه العملية وضع اليد على مختلف التوجهات الاصلاحية التي اتخذت المنحى نفسه في بعض جهات العالم العربي، وفي جهات أخرى من العالم.. وقد برز ذلك أيضاً في الأعمال التي باشر بعض بايات تونس، وذلك بتدشينهم كذلك خلال عقود القرن التاسع عشر لمشاريع في الإصلاح ضمن سياقات مرجعية متقاربة، حيث تحضر في هذه التجربة الثانية مكاسب الاصلاح المنجزة في الدولة العثمانية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وهي تجربة تلعب هنا دور الوسيط ودور الموجه والفاعل، بحكم المكانة التي كانت تتمتع بها مؤسسة الخلافة الاسلامية في تاريخنا.

لقد عكس برنامج محمد علي في الإصلاح الاداري والمالي والتعليمي نموذجاً لمحاولة تركيب بنيات المجتمع العصري والدولة الوطنية، مع توجه واضح يتوخى الانتقال من مجرد نسخ تجارب ذات طبيعة مؤسسية موصولة بالتحديث السياسي إلى مستوى إنجاز عملية تأويل لمرجعية الحداثة السياسية، وهذا الأمر الأخير تم إنجازه من طرف المصلحين الذي انخرطوا في دعم وإسناد مشروع الإصلاح السياسي.(١٥)

تعكس الأمثلة المذكورة كيفية تمثل النخبة السياسية والنخبة العالِمة لأسئلة النهضة والاصلاح في القرن التاسع عشر، وتتمثل أهميتها في إعلانها لمبدأ التكيف الإيجابي مع مقتضيات ومستلزمات الحداثة والتحديث.

وتمثل نتائج التجربة في الواقع الخطوة الأولى في عملية استنبات بعض مقدمات وأصول التحديث السياسي في واقعنا المعاصر، ونظراً للعوائق العديدة التي اعترضتها، والتي تمثلت بالدرجة الأولى في ثقل الموروث الثقافي والسياسي والاجتماعي، فقد نشأ المشروع الحداثي في مظاهره وصوره الأولى مؤطراً بعوامل التردد والإخفاق، ومقيداً بقراءة محاصرة بمفاهيم مناقضة لروح مكاسبه ومنجزاته..

لقد استعمل كل من الطهطاوي وخير الدين التونسي وهما المصلحان اللذان حاولا ترجمة اختيارات دولة محمد علي في مصر، وبايات السلطة العثمانية في تونس، استعملا معاً أثناء دفاعهما على مشروع الإصلاح السياسي الحداثي لغة تنتمي إلى مقدمات في الفكر السياسي الوسيط المناقضة لمقدمات الحداثة السياسية، مما تترتب عنه تبلور مفارقات عديدة في الكتابة والفكر، مفارقات ظلت تمارس قيودها على بنية الخطاب ونظام التحديث السياسي زمناً طويلاً(١٦)، ومن هنا يمكننا أن نشير إلى أن أهمية مشروع هذه اللحظة في الإصلاح لا يتجاوز مسألة إعلان المبدأ العام الرامي إلى إنجاز عملية تكيف ومواءمة ايجابية بين متطلبات النهضة العربية ومكاسب الفكر السياسي الأوروبي الحديث الحاضر والحاضن لمشروع الحداثة في الفلسفة والسياسة. وهذا الأمر لا يمكن الاستهانة به أو التقليل من قيمته التاريخية، وخاصة عندما نأخذ بعين الاعتبار أعباء التقليد التي كانت تشكل السمة الأبرز في زمن تبلور نصوص وممارسات من أشرنا إلى منتوجهم وتجاربهم.

## ٢ - الإصلاح السياسي الحداثي في خطابات النهضويين العرب

ننتقل في اللحظة المفصلية الثانية في تحقيبنا من استحضار فعل إصلاح الدولة إلى أفعال بناء التصورات والبرامج الاصلاحية السياسية المعبرة عن تحولات الفكر العربي المعاصر، في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وذلك بهدف تركيب النمط الذي تمظهرت به اللغة السياسية الحداثية في فكرنا. فقد تبلور في الفترة المذكورة جملة من الاختيارات الفكرية الاصلاحية الرامية إلى مواصلة عملية التحرك التي ولدتها متغيرات إصلاح الدولة وأجهزتها، ومتغيرات التحول العالمي التي كانت تتجه لتنفيذ المشروع الامبريالي الأوروبي، وقد تميزت هذه اللحظة بالمخاضات الفكرية والمحاولات الاصلاحية الساعية إلى بناء التصورات المساعدة على تجاوز مظاهر التأخر العامة.

وإذا كانت نصوص الطهطاوي وخير الدين التونسي كما وضحنا آنفاً قد عملت بأساليبها الخاصة على دعم اختيارات الإصلاح السياسي، الموصول بمبدأ الاستفادة من تجارب الحداثة السياسية، وذلك رغم استعمالها لآلية توفيقية المنزع في لحظات سجالها مع الفقهاء المحافظين الرافضين لرياح التغيير، فإنها رغم كل ذلك شكلت مدخلاً تمهيدياً مساعداً على تبلور ما سيحصل لاحقاً. إن المأثرة الكبرى لنصوص من ذكرنا أسماءهم تتمثل في نوعية التحول الذي حققته خطاباتهم، وهي تتجه لاستيعاب منطق تدبير المنافع العمومية بآليات الدولة الحديثة كما نشأت في تربة المجتمع الأوروبي(١٧)، فقد ساهم هذا العمل في مد جسور من التواصل بيننا وبين الآخرين، وهو الأمر الذي مهد لميلاد الجيل الثاني من المصلحين الساعين إلى دعم اختيارات التحديث السياسي، وتحديث الذهنيات في الفكر العربي المعاصر .. نحن نشير هنا إلى لحظة ميلاد المثقف النهضوي في الفكر العربي المعاصر، حيث قدم طلائع رواد الاصلاح والتنوير في فكرنا السياسي المعاصر النصوص المؤسسة لخطاب النهضة العربية في مختلف أنماطه المتناقضة والمتوترة .. إن محمد عبده والكواكبي وشبلي الشميل وفرح أنطون وأديب اسحاق وغيرهم من أعلام الفكر العربي، ساهموا جميعاً في تركيب نصوص الخطاب السياسي العربي المتجه للقطع مع نصوصنا السياسية الوسيطية، والمتجه في الوقت نفسه للتعبير عن مجمل تحولات هذا الخطاب، ومختلف تناقضاته وسجالاته في فكرنا المعاصر(١٨)

رسمت نصوص اللحظة الثانية نوعية ردود الفعل الإصلاحية التي عبرت عنها النخب العربية، وقد توزعت في مجملها إلى تيارين إصلاحيين كبيرين، عكسا كيفيات نظرهما لمسألة تجاوز التأخر التاريخي في العالم العربي الإسلامي، تيار المواءمة والتوفيق بين المرجعية الإسلامية وبين مكاسب العصر، والتيار الهادف إلى الاستفادة بدون حساب من منجزات التاريخ الحديث، باعتبار أن هذه المنجزات تمنح الذات العربية إمكانية تجاوز أسباب تأخرها، وتمنحها إضافة إلى ذلك انخراطاً أفضل في العالم. وقد تحمس دعاة التنوير لروح المشروع الحداثي ولمجمل شعارات التحديث السياسي، واعتبروا تجربة الموسوعيين في فرنسا بمثابة نموذج صالح للاقتداء، وهو الأمر الذي يتطلب في نظرهم المساهمة باستعجال في إعادة بناء تاريخ المعارف والعلوم في ضوء تحولات المعرفة في التاريخ، وذلك من أجل انفتاح أفضل على العالم وعلى مكاسبه المتحولة والمتطورة في مجالات المعرفة والحياة، فهذا ماحصل في أوروبا، وهذا ماينبغي أن يحصل في العالم العربي. ولهذا السبب بالذات بلور فرح أنطون مشروعه الاصلاحي في منبر «الجامعة». وأصدر محمد عبده بعض الفتاوى الساعية إلى تحقيق نوع من التوازن بين قيم الإسلام وقيم العصر الجديدة.

**أسئلة الديمقراطية وحقوق الإنسان في خطاباتنا السياسية تغلب عليها المعالجة المحكومة بأفعال الممارسة دون كبير عناية بالمرجعية النظرية الحداثية التي بنت المشروع السياسي الديمقراطي في تاريخ التجربة السياسية الغربية**

واكبت هذه اللحظة في فكرنا السياسي بداية انطلاق مسلسل المشروع الامبريالي في العالم، حيث اقتسمت أوروبا العالم العربي الإسلامي، ومارست أساليب جديدة في الاختراق التاريخي الهادف إلى بلوغ مرام محددة، وقد ترتب على ذلك جملة من ردود الفعل الرافضة لمبدأ الاستعانة بتجارب التاريخ المغاير والمختلف والمغتصب .. حيث تعززت دوائر الانكفاء على الذات، تحت ضغط المواقف الاستعمارية العدوانية المناقضة لكثير من توجهات الفكر الحديث ذات المرتكزات الفلسفية الانسانية والأخلاقية.

لكن أهمية هذه اللحظة كما نتصور تعود لكونها بلورت بلغة واضحة مبدأ لزوم التعلم من درس الفكر السياسي الحديث في ثقافتنا المعاصرة، وذلك كما قلنا رغم التناقضات والتوترات التاريخية والنفسية، التي ولدتها نتائج المد الاستعماري في حياة المجتمعات العربية. فقد كانت نصوص فرح أنطون التي نعتبرها بصورة رمزية بمثابة العنوان الأبرز في هذه اللحظة، تدعو إلى قراءة الأوضاع العربية في مطلع القرن العشرين بمعايير تسلم بمبدأ واحدية التاريخ البشري، وتسلم بناء على ذلك بأهمية الاستفادة من تجارب الأمم في التاريخ، بالصورة التي تساعد على تخطي وتجاوز عتبات التأخر وعواقبه.

نعثر في نصوص فرح أنطون على ملامح المنزع الحداثي والتحديثي، ورغم أننا نقرأ ملامح هذا المنزع في زمن الاستعمار الأوروبي المباشر، فإن الجدلية المفترضة في

علاقة النص السياسي الإصلاحي بالتاريخ المباشر، لا ينبغي أن تجعلنا نتجه لتفسيره بصورة ميكانيكية.. بل إنه ينبغي أن نتجه لبحث مختلف أبعاد هذه النصوص في علاقتها بمجمل سياقاتها القريبة والبعيدة، المباشرة وغير المباشرة، لنتمكن من استيعابها بصورة أكثر تاريخية(١٩).

وفي هذا السياق نحن نتصور أن أهمية نصوص التنويريين العرب، تتمثل في سعيها لتعميم بعض مفاهيم الحداثة السياسية في الثقافة العربية المعاصرة..

وضح عبد الله العروي في قراءته للفكر العربي المعاصر أبرز سمات الاختيار الحداثي في المجال السياسي العربي، وقد صنف في نص الايديولوجيا العربية المعاصرة فئات المثقفين الذين نحن بصددهم الآن في خانة التوجه الانتقائي(٢٠)، لكنه في مصنفيه المعنويين بمفهوم الحرية ومفهوم الدولة،(٢١) اعتبر أن هذا الجيل من المثقفين يمثل التيار الليبرالي والفكرة الليبرالية في مشروع النهضة العربية، مبرزاً أهم الصعوبات التي كانت تواجه ليبراليي عصر النهضة العربية، في لحظات مواجهتهم لأعاصير زمن جديد محمَّلٍ باختيارات في الفكر، مختلفةٍ تماماً عن رصيد التراث العربي الإسلامي المتبلور في عصورنا الوسطى.

لقد واجه مصلحو النهضة لحظة تأخر موسومة بالجمود والتقليد، وواجهوا في الآن نفسه تيارات الفكر الحديث والمعاصر بطابعها المركب، وقد عجزوا في النهاية عن تمثل معطيات هذا الفكر في صيغ صيرورتها الفكرية المتحولة والمعقدة، لهذا لجأوا إلى الانتقاء، واتجهوا في تعاملهم مع تيارات الفكر المذكور إلى بلورة برامج في العمل السياسي أكثر من اهتمامهم ببناء النظر القادر على تركيب الفكر المطابق لحاجيات تاريخية محددة، اتجهوا إلى صياغة برامج في التحديث السياسي أكثر من عنايتهم بأصول المرجعية النظرية الحداثية.

ونحن نتصور ان الاسهام الفكري الذي بلورته أعمال النهضويين الذين أشرنا إلى البعض منهم، يقف وراء المنجزات النظرية المتمثلة في بناء مدخل ثانٍ من مداخل غرس قيم التحديث السياسي في فكرنا المعاصر. فإذا كانت أعمال الطهطاوي وخير الدين التونسي وإنجازات محمد علي وأبنائه في مصر قد أثمرت مداخل سياسية مباشرة لإدماج مسلسل تحديث آلة الدولة في العالم العربي، فإن نصوص مصلحي مطالع القرن العشرين قد دفعت بهذا المشروع في اتجاه تركيب خطابات أكثر جرأة في باب الإعلاء من مبدأ دنيوية التدبير السياسي وتاريخيته، وذلك رغم اكتفاء أغلب هذه النصوص بمعالجة قضايا سياسية جزئية ومفصولة عن تربتها الفكرية والتاريخية الناظمة، واكتفاء بعضها الآخر بمحاولات في تركيب بعض الإشارات التي تتجه لتبني المرجعية السياسية الحداثية في فكرنا السياسي.

وفي هذا السياق، ستتحول نصوص من ذكرنا إلى إرهاصات ممهدة لنوعية الخطابات الجديدة التي تبلوَرت ملامحها في الثلث الأول من القرن العشرين، حيث عملت نصوص لطفي السيد وعلي عبد الرزاق وطه حسين على إنجاز تركيب نظري في مجال التحديث السياسي، ساهم بدوره في إغناء رصيد المرجعية السياسية الحداثية في فكرنا، وعزز دائرة ما أصبح يعرف بالعصر الليبرالي في فكرنا المعاصر(٢٢).

نتبين في جهود هذه اللحظة نواقص عديدة، أبرزها كما قلنا الطابع التجزيئي الذي حوَّل الرؤية السياسية الحداثية إلى جملة من المعارك الجزئية، المرتبطة بقضايا مفصولة عن حواملها الفكرية وسياقاتها التاريخية، حيث لا نعثر في هذه المعارك على أي عناية بالمرتكزات والأسس الفلسفية النظرية العامة المؤسسة لمشروع الحداثة والتحديث السياسي، فقد انشغل المصلحون بموضوعات تندرج في صلب الحداثة السياسية (التأخر التاريخي، الإصلاح الديني، فصل الدين عن الدولة، بناء المؤسسات الحداثية، دور العلم في تحقيق النهضة ...) لكنهم أغفلوا مبدأ العناية بالأصول الفلسفية الكبرى الناظمة للرؤية الحداثية والمؤسسة لها، وهو الأمر الذي سيظل سمة ملازمة لمعارك التحديث السياسي في فكرنا وواقعنا وإلى يومنا هذا..

واكب هذه اللحظة انفتاح في العمل في المجال السياسي على بعض آليات نظام الحكم النيابي، وقد عملت على تعزيزه وبناء بعض التصورات الموصولة به، وبالآفاق السياسية التي اتجه صوبها، بهدف ترسيخ نماذج جديدة من العمل السياسي الرامية إلى التخلص من ميراث عصورنا الوسطى. وقد تعزز هذا المنحى في بعده النظري وفي أبعاده العملية بالتحول الذي أنجزه مصطفى كمال أتاتورك وهو يعلن سنة ١٩٢٤ انتهاء عهد الخلافة الإسلامية، وتأسيس دولة تركيا الحديثة، الدولة التي

تستعير مفردات ومساطر وآليات عملها من نموذج الدولة الوطنية كما نشأت في المجال السياسي الأوروبي الحديث، نحن نشير هنا بالذات إلى مرحلة ما قبل التجربة الناصرية في مصر، وهي المرحلة التي بلغ فيها المد السياسي الحداثي والتحديثي في الفكر العربي حدوده القصوى.(٢٣) ، وذلك بمعيار تجربة مايزيد عن قرن من الزمان في مجال الاهتمام بالمشروع الحداثي كطريق مناسب لبلوغ مرمى الاصلاح.

ورغم أن هذا المد الحداثي كان يحصل ضمن دائرة السياج العقائدي التقليدي، وفي إطار مجتمع مقيد بالهيمنة الاستعمارية وتوابعها، ومقيد بنظام في العلاقات الاقتصادية والاجتماعية العتيقة، فقد ساهمت الأفكار المتبلورة في إطاره رغم نواقصها العديدة، في تقوية وتعزيز رصيد الحركات الاستقلالية الناشئة في أغلب الأقطار العربية بهدف مقاومة الاستعمار، ومقاومة إدارات الحماية التي كانت ترسم للغرب ولمشروعه الحداثي في فكرنا المعاصر صوراً متداخلة ومتناقضة، وتصنع لجدليات التاريخ في عالمنا أبعاداً مختلطة...

## ٣ - لحظة الاستعمار المباشر، في ديناميات التحديث القسري وتوابعه

عندما نتعامل مع متغيرات التاريخ العربي المعاصر بلغة تاريخية وضعية، ونتجه لتشخيص معطياته دون مواقف قبلية دوغمائية، فإن الوقائع والمعطيات تتخذ مواصفات تختلف عن المواصفات التي يمكن أن تتخذها في حال المقاربة المسنودة بمواقف لا تاريخية .. وبناء على روح هذا المبدأ العام، يتحول تاريخنا المعاصر بمختلف إشكالاته في الفكر والسياسة والمجتمع والاقتصاد إلى محصلة تتداخل فيها مؤشرات عديدة، مركبة ومتناقضة، مؤشرات داخلية موصولة بإيقاع التحول التاريخي البطيئ، الذي شكل سمة ملازمة لأزمنة مايعرف في الكتابة التاريخية العربية التقليدية «بزمن الانحطاط» ، ومؤشرات خارجية مرتبطة بآليات الصراع العالمي كما تبلورت ملامحه في سياق تطور نمط الانتاج الاقتصادي الرأسمالي في القرن التاسع عشر، حيث سيشكل المد الامبريالي في مختلف الصور التي اتخذ المظهر الأبرز للسطوة الأوروبية على العالم ...

يقرأ الحدث الاستعماري في لغة حركات التحرير الوطنية بطريقة تختلف عن الطريقة التي يمكن أن يقرأ بها في إطار التحولات العامة للتاريخ في بعده العالمي، حيث تتقلص الشحنة الأخلاقية لتترك المجال للغة صراع المصالح في التاريخ. ونحن هنا لانريد أن نتحدث عن القراءة المقاومة، ولا عن القراءة المبرَّرة لما حدث. إن هدفنا الأساس موصول أولاً وقبل كل شيء بموضوع التفكير في الحداثة السياسية العربية، وموصول بمحاولتنا تركيب نمذجة نظرية بهدف منهجي، نتوخى منه إحاطةً عامة غايتها الأساس إعادة تنظيم سياقات وآليات وعلامات تشكل المرجعية السياسية الحداثية وتطبيقاتها في تاريخنا المعاصر. ولهذا السبب تصبح الأحداث الكبرى من قبيل الحدث الاستعماري الغربي في العالم العربي ظاهرة مركبة بكل معاني الكلمة، ويصبح سياق توظيفها في محاولتنا متحكماً في نوعية التأويل الذي نتجه لبناء عناصره بكثير من الاختزال والتركيز.

**إن نصوص مصلحي مطالع القرن العشرين قد دفعت بهذا المشروع في اتجاه تركيب خطابات أكثر جرأة في باب الإعلاء من مبدأ دنيوية التدبير السياسي وتاريخيته**

لقد شكلت الظاهرة الاستعمارية في العالم العربي حدثاً متعدد الأبعاد والدلالات، وصنعت أحداثاً ومقاومات، ومقابل ذلك بنت تاريخاً جديداً حققت بواسطته مشاريعها في الهيمنة والاستغلال، ومارست في الآن نفسه دوراً آخر ساهم بطريقة أو بأخرى في خلخلة المقومات التاريخية الموروثة والحافظة لذات تاريخية محاصرة .. وهو الأمر الذي انعكس من جهة أخرى على الذات المذكورة وعمل على إلحاق تغييرات فاعلة فيها وفي مصيرها التاريخي ..

لا يمكن إذن أن نقرأ الحدث الاستعماري كظاهرة سلبية وبصورة كلية ومطلقة. كما لا يمكن أن نتعامل معه بمعايير اللغة الأخلاقية وحدها، أو بمواقف التنديد والإدانة السياسيين وحدهما ... وعندما نتخلص من الحدود المعرفية والسياسية التي تتضمنها القراءات السابقة، ونتجه لبناء مقاربة لا تبخس المواقف المذكورة قيمتها، وخاصة في السياقات والأزمنة التي تبلورت فيها، فإنه يكون بإمكاننا أن نقرأ في قلب ديناميات الحدث المذكور، ومن زاوية مغايرة جملةً من المعطيات المتناقضة، أي يمكننا على سبيل المثال أن نتبين في معطيات الحدث عناصر السلب والايجاب، حيث يصبح لهذا الحدث دور الفاعل المساهم في بناء الملامح التاريخية المؤسسة لتاريخنا المعاصر في أبعاده المختلفة.

ويعلمنا التاريخ في هذا الباب أن التطور في المجتمعات لا يكون دائماً وبالضرورة بفعل المؤثرات الداخلية وحدها، بل إن التحول والتطور في التاريخ تسببه عوامل عديدة من بينها العوامل التي يمكن أن تكون في بعض مفاصل وحلقات التاريخ أجنبية وخارجية.

وإذا كان الوطنيون العرب في مختلف البلدان العربية قد تغنوا بشعار الحرية والاستقلال، فإنه ينبغي أن لا نغفل انهم استعملوا في تركيب هذا الشعار مفاهيم الفكر السياسي الحديث والمعاصر، بحكم أنها تعكس روح الاختيارات الانسانية المطابقة لطموحاتهم وطموحات إرادة التحرر كما يمكن أن تتبلور في أمكنة وأزمنة لاحصر لها ..(٢٤)

ورغم درجات اختلاف المد الاستعماري في الأقطار العربية، حيث يظهر التشخيص المباشر بعض أوجه الاختلاف بين الاستعمار البريطاني والفرنسي والايطالي والاسباني في هذا القطر العربي أو ذاك، إلا أن ما حصل من تحول في مختلف المجتمعات العربية إبان المرحلة الاستعمارية، صنع قاعدة جديدة للتحول السياسي والاقتصادي، ورسم أفقاً جديداً لاختيارات تاريخية، في الفكر وفي العمل تختلف عن اختيارات المرجعية التاريخية الذاتية الأكثر رسوخاً (مرجعية التقليد السائدة)، وتفتح المشروع النهضوي العربي والمستقبل العربي وتحصل على دوائر أخرى في الفكر وفي المجتمع، دوائر لم يعد بالامكان تجاهلها، ولا الاستغناء عنها من أجل فهم أكثر عيانية وأكثر قرباً من مكونات الأحداث والوقائع كما حصلت في التاريخ وفي تاريخنا بالذات ...

من هنا أهمية الدعوة إلى إعادة قراءة الفعل الاستعماري في بناء الذات العربية والتاريخ العربي المعاصر ... صحيح أن العنف الاستعماري وشم تاريخنا ومجتمعنا بكثير من صور الاستغلال والاستبداد، وصحيح أيضاً أنه مارس كثيراً من أنماط الاغتصاب المادي والنفسي، بل إنه يمكننا أن نتحدث عن دوره الكبير في توقيف ديناميات التطور الداخلي الذاتي.. إلا أنه رغم كل ذلك ساهم بطرقه الخاصة في بناء المؤسسات والقواعد الادارية والاقتصادية والمؤسسية الحديثة في بلداننا، ووضع مجتمعاتنا على قاطرة الانخراط في الأزمنة الحديثة بما لها وما عليها .. وهنا لاينبغي أن ننسى أن جوانب من مبررات ما حصل في زمن الاستعمار تعود إلى الوهن التاريخي الذي لحقنا في إطار ما يعرف في فلسفات التاريخ الكلاسيكية بدورة الزمان ومكر التاريخ..

وعندما نتجه لفهم ماذكرنا في علاقته بمسألة الحداثة التحديث السياسي في العالم العربي، سنكتشف أن اللحظة الاستعمارية ستعمق بطريقتها الجدلية الخاصة، التحولات التي كانت قد انطلقت في العالم العربي تحت تأثير مشروع النهوض الأوروبي، والفرق بين إسهام المصلحين السياسيين الذين سبقوا لحظة المد الاستعماري، وما سيعمل المشروع الاستعماري على توليده وتركيبه في الواقع، يتحدد في الأهداف والطموحات التي كان يتجه كل منهما لتحقيقها في الواقع، وهي أهداف متقاطعة، لكن نتائجها في المدى البعيد قابلة لأكثر من قراءة ترى في معطياتها عناصر تتام وتكامل..

وفي هذا السياق، لابد من التوضيح هنا أن الآلة الاستعمارية في العالم العربي لم تنجز ما أنجزت بهدف حماية وتطوير مجتمعاتنا، حيث أطلقت كما هو معروف على فعل الاختراق التاريخي الذي مارست على مجتمعاتنا اسم «الحماية»، ذلك أن ما أنجزته كان يشكل في العمق جزءاً من مشروع حمايتها لمشروعها الاستعماري، وذلك بمزيد من ترسيخ قوتها وحضورها في العالم. ولهذا السبب نقول إن نتائج المشروع الاستعماري في الواقع العربي، ومآثر المشروع الحضاري الغربي في الفكر الانساني، تقدم نموذجاً واضحاً على التركيب التاريخي الجامع بين المتناقضات والنقائض.

لقد ساهم الحدث الاستعماري في خلخلة أنظمة السياسة وقواعدها في مجتمعاتنا وترتب عن هذه العملية انطلاق مسلسل بناء قنوات وقواعد التحديث السياسي في التجربة التاريخية العربية .. نستطيع أن نشير هنا إلى المظاهر السلبية العديدة التي اتخذها مشروعنا الحداثي بفعل حصوله العنيف والمفاجئ، وبفعل عدم وجود الروافع المجتمعية والاقتصادية والفكرية المساعدة على تحقيق ما يرتبط به من أهداف. لكننا نستطيع في الوقت نفسه تبين بعض المظاهر الايجابية في الفعل المذكور، بحكم أن التحول كما قلنا لايخضع لمقتضيات التحول الداخلي وحده، بل تتحكم فيه أيضاً العوامل الخارجية، وقد تكون لهذه الأخيرة قيمتها العظمى في اللحظات المفصلية الفاعلة في التاريخ، من قبل اللحظة التي نحن بصددها، حيث يصنع التاريخ بفعل القَسر، وحيث يولِّد القَسر مفعولاتٍ فاعلة ومؤثرة رغم تناقضها، فينشأ عن ذلك

ترتيب جديد في المصير التاريخي للمجموعات البشرية، ترتيب يفعل في التاريخ بضغط من الديناميات الخارجية التي تتجاوز التصورات المرتبطة بالطموحات الذاتية وحدها.. ولهذا السبب وضعنا هذه اللحظة في سياق ترتيب تاريخي نظري يمنحها صفة اللحظة المساهِمة في تطوير وتكوين حداثتنا الموسومة بخصائص محددة ...

## ٤ - التراجعات الكبرى،

وانطلاق مشروع ترسيخ وتوسيع التحديث السياسي ترتبط هذه اللحظة زمانيا ببداية النصف الثاني من القرن العشرين، حيث انطلقت في كثير من الأقطار العربية تجارب في العمل السياسي تتوخى تحقيق التنمية الاقتصادية والعدالة الاجتماعية، والوحدة القومية، ومقابل ذلك تخلت عن مطلب تعزيز مجال الحريات الخاصة والعامة لربح رهان التقدم.

وهكذا أصبح إعلان الاشتراكية والتنمية والوحدة بمثابة إعلان للتخلي عن قيم مشروع الحداثة السياسية، دون التفكير في إمكانية إنجاز أي نوع من المواءمة التاريخية القادرة على عدم التفريط في مكاسب فترة انتعاش المشروع التحديثي في ثقافتنا السياسية، وهي الفترة التي أنتجت نصوصاً ومؤسسات وتجارب في العمل السياسي في بعض الأقطار العربية، خلال العقود الثاني والثالث والرابع من القرن العشرين.

لا نتجه هنا لإنجاز مراجعة نقدية شاملة للتجربة الناصرية، أو لتجارب أحزاب البعث القومية الاشتراكية، وهي تجارب وصلت سدة الحكم، وأصبحت عنواناً لمواقف واختيارات سياسية يمكن قياس مدى نجاعتها أوفشلها بمعايير التاريخ وحساباته، إننا نتجه هنا أساساً لتشخيص منعطف في الفكر السياسي العربي عطّل مسلسلاً سياسياً تاريخياً، وبنى بدائله بناء على مقدمات وأصول فكرية مختلفة عن مقدمات المعتقد السياسي الليبرالي.

انتعشت في الفكر السياسي العربي خلال الفترة الآنفة الذكر شعارات الطريق الاشتراكي الثالثي، وذلك في سياق التحولات السياسية العالمية وانقسام العالم إلى قطبين كبيرين، وقد اختارت بعض الدول العربية كما وضحنا إبعاد الاختيار السياسي التحديثي لتصطف بجانب تجربة الاتحاد السوفياتي وتجارب أوروبا الشرقية فيما كان يعرف بالمعسكر الشرقي وتجارب العالم الثالث.

لم تكن هذه الخيارات السياسية المناهضة للحداثة السياسية ومبدأ إطلاق الحريات، وبناء قنوات تدبير العمل السياسي القائم على مبدأ تداول السلطة، لم تكن هذه الخيارات سوى محاولة لبناء شرعية ثورية، ترفع شعارات مواجهة الخطر الأجنبي بالتنمية الاقتصادية والوحدة القومية، بهدف تحصين الذات والمحافظة على استقلالها.. أطلقنا على تجارب هذه اللحظة في الجزء الأول من عنوانها نعت التراجعات الكبرى، وذلك لتخلي الفاعلين السياسيين فيها عن مبادئ وقيم التحديث السياسي، وسَنَدنا في هذا الموقف يعود إلى معطيات محددة تنتمي إلى مجال تاريخي معين، يتعلق الأمر بالمجال السياسي بالذات، كما يتعلق بالآثار والنتائج التي حصلت في تاريخنا المعاصر.(٢٥)

إننا ندعم موقفنا هنا بالرجوع إلى النتائج المترتبة عن عملية المقايضة المذكورة، ذلك أننا عندما نقيس الشعارات التي رفعت في هذه المرحلة بنتائجها في الواقع وفي التاريخ الحي، نتبين الخسارات التي لحقت مجال تطوير فكرنا وممارستنا السياسية.. وفي هذه المسألة بالذات نحن لانريد أن نفكر بمنطق الحسابات السياسية الظرفية والسريعة، التي تتعامل مع الأسئلة التاريخية الكبرى بروح التصنيفات الحدية المغلقة، حيث يتم تغليب آليات التحليل السياسي الميكانيكي على التحليل التاريخي الموضوعي، الذي يحرص كما نتصور على أن يُدرِك في الظواهر لحظة تقويمها ونقدها مختلف جوانبها، وحيث تسمح أبعاد الظواهر المختلفة بمعاينة درجات التعقد والتناقض، وهو الأمر الذي يتيح في نهاية التحليل إدراكاً أكثر تاريخية للسياقات والاختيارات والنتائج، ويمكننا في نهاية المطاف من قراءة نقدية مستبعدةٍ ما أمكن لشحنة الحساسيات السياسية اللاتاريخية، من أجل مراجعة تاريخية أكثر استيعاباً للظواهر والقضايا موضوع الدرس والنقد والتقويم .. حيث لايعود بإمكاننا أن نرفض بسهولة المكاسب التي تبلورت في الحقبة الناصرية على سبيل المثال، ولا إدراك عناصر التراجع الذي الحقته بمسلسل في التطور التاريخي سيجعلنا نعيد بناء بعض المعطيات التي اعتقدنا أنها بنيت في فترة سابقة وهو الأمر الذي يعني توقيف مسلسل التراكم اللازم لكل تحول يقع في التاريخ ..

إننا نصوغ هذه التدقيقات النظرية العامة، ونلح عليها بتكرارها، لنبرز بوضوح دلالة موقفنا من النزعات

السياسية الكليانية، ممثلة في الناصرية وأحزاب البعث وتجارب الاختيار الاشتراكي المتنوعة كما تشكلت في تاريخنا المعاصر، في كل من مصر والجزائر واليمن والعراق وليبيا وسوريا ... فقد أثمرت معطيات هذه الاختيارات والتجارب كما قلنا بعض المكاسب التاريخية في الاقتصاد والسياسة والمجتمع والثقافة، وساهمت بنصيب معين في إسناد طرف من أطراف القطبية الثنائية في أزمنة ما يعرف بالحرب الباردة، إلا أنها قبل ذلك وبعده أثمرت في المحصلة النهائية أهم مكونات المآل السياسي والتاريخي الذي آلت إليه أوضاعنا اليوم وفي مختلف الأقطار العربية، (٢٦) حيث نحن مطالبون اليوم مجدداً بإعادة بناء مشروعنا في الحداثة والتحديث ..

إن الاختلال التاريخي الكبير الذي نعده سمة الوضع العربي الراهن، يعكس أهم نتائج تجربة أكثر من أربعة عقود من التجريب السياسي، الذي لم يتمكن من بلوغ مراميه وتحقيق شعاراته، حيث يكشف الواقع استمرار معاناة المواطن العربي في أغلب الأقطار العربية من غياب التدبير السياسي الديمقراطي، و من التوزيع العادل للموارد والثروات الاقتصادية، إضافة إلى استمرار حضور الاستعمار وتوابعه في أغلب الأقطار العربية، وهو ما يعني انعدام استقلال القرار العربي.(٢٧)

وفي السياق نفسه، ازدادت مشكلة تحرير الأرض العربية في فلسطين تعقداً، وازدادت الغطرسة الصهيونية بأساً وعنفاً، إضافة إلى المعطيات التاريخية الجديدة المتمثلة في الاحتلال الأمريكي للعراق وما تلاه من أحداث تظهر درجات تراجع المد التحرري في العالم العربي وفي العالم، حيث ترتفع حدة التوتر، وتزداد مؤشرات انعدام التوازن في بقاع مختلفة من العالم، متخذةً مسميات جديدة .. لكنها تعبر في العمق عن تناقض في المصالح، لم تستطع الآليات القانونية والمؤسساتية القائمة في العالم اليوم أن تجد له المخارج المناسبة بأساليب التدبير العقلاني القانوني المتوازن والعادل ..

تشخص المعطيات المختزلة في الفقرات السابقة جوانب من الوضع السياسي العام في العالم العربي، وقد نشأت بمحاذاتها مواقف أخرى تتوخى بناء تصورات بديلة معلنةً أن سبل تجاوز التراجعات القائمة يتمثل في تمثل الرؤية السياسية الحداثية وإعادة بناء مشروع التحديث السياسي، الرؤية والمشروع اللذان تم التخلي عنهما في تجارب مشروع «الثورة العربية»، التي قدمت نمطاً من الاستجابة التاريخية لشعارات كانت تملأ الفضاء السياسي العالمي في زمن تبلورها، لكنها لم تنجح فيما برمجت وأعلنت وذلك بحكم الأخطاء التاريخية التي واكبت عملية تشكل هذه الشعارات وتشكل المواقف والأنظمة السياسية المعبرة عنها ..(٢٨)

ومنذ هزيمة ١٩٦٧، بدأ ينشأ في الفكر السياسي العربي مشروع التفكير في النهضة العربية الثانية(٢٩)، أي مشروع نقد وتقويم تجربة مشروع النهوض العربي، الذي عكسته تجارب الاصلاح السياسي النظرية والتطبيقية كما تمظهرت في التاريخ العربي المعاصر، سواء في الفكر الاصلاحي النهضوي أو في الممارسة السياسية التي رفعت كما قلنا شعار «الثورة العربية».

ارتبط الحديث عن نهضة ثانية بمحاولة تعزيز دوائر الفكر النقدي والفكر التاريخي في ثقافتنا المعاصرة، وقد أثمر هذا المنحى في العقدين الأخيرين من القرن العشرين مشاريع في الدعوة إلى تأصيل المشروع السياسي الديمقراطي في الفكر العربي، مشروع التحديث السياسي بهدف نقد الاختيارات السياسية الشمولية، وإسقاط أنظمة حكم الحزب الوحيد والفكر الواحد، كما أثمر بعض مشاريع نقد القيود النصية التراثية، بهدف تكسير العقل التراثي، والانخراط في رفع وتيرة تمثل مكاسب الفكر التاريخي النقدي، في مجالات المعرفة المختلفة.

وقد ساهمت بعض مؤسسات الفكر العربي في تعزيز هذا المنزع الفكري النقدي، سواء في المجال السياسي، أو في مجال تحديث الذهنيات الموصول بمجال التحديث الثقافي.. كما ساهمت بعض مؤسسات المجتمع المدني العربية في تقوية هذه الاختيارات داخل دوائر النسيج الاجتماعي والاقتصادي والثقافي، في كثير من الأقطار العربية. وقد دعم هذا الاختيار منتوجاً جديداً في الفكر السياسي العربي، عمل على إعادة تركيب بعض جوانب النقص القائمة في منظومة النظر السياسية العربية، ومشروع الحداثة السياسية على وجه العموم. (نحن نشير هنا إلى التنظيمات المدنية العربية المهتمة بمجالي الديمقراطية وحقوق الإنسان على وجه الخصوص).

ويقدم الجدل السياسي الدائر بصورة مكثفة في الفضاء السياسي العربي في مطالع الألفية الثالثة نموذجاً لمخاضات وتوترات عديدة جارية في فضائنا السياسي

والمجتمعي، وهو يكشف ليس فقط نتائج المآل الراهن الذي آلت إليه أوضاعنا، بل إنه يتجاوز ذلك ليبني وسط الخرائب والهزائم وسط الحرائق والأزمات آفاقاً مشرعة على طموحات وتطلعات تاريخية بديلة، حيث تجري عملية تركيب نظري تاريخي يروم مواجهة العلل العميقة التي تسببت في حصول هذا الذي حصل، مع إرادة في الفكر والعمل السياسي تروم بناء اختيارات سياسية، تستفيد فيها من تجارب المرجعية السياسية الحداثية كما نشأت في مصادرها الأولى، وكما تشكلت في التأويلات التي حصلت في فكرنا السياسي المعاصر، وهو الأمر الذي نعتقد أنه ستكون له في المستقبل نتائج في باب تطوير المنزع السياسي الحداثي في فكرنا السياسي.

تعكس المواقف المشار إليها في الفقرة السابقة إرادة سياسية جديدة، تتجه لمعاودة بناء المشروع السياسي الحداثي في فكرنا، وهذه العملية التاريخية الجديدة، تواجه اليوم تحديات أخرى فرضتها تيارات الاسلام السياسي. وتكشف التحديات الجديدة طبيعة التوترات والتراجعات التي ينبغي مقاومتها بالنظر النقدي المجتهد، بهدف بناء ما يمكن تسميته بنقط اللاعودة إلى أنظمة في الفكر وفي السياسة لم تعد مناسبة لمقتضيات الزمن.

إن معركة الحداثيين اليوم مع من يرفضون المشروع الديمقراطي واللغة السياسية التاريخية، تتطلب جهوداً نظرية كبيرة ومبدعة، من أجل إعادة بناء الخطاب والممارسة السياسية الحداثية في العالم العربي..

نسجل إذن صعوبة المعركة السياسية الدائرة في المجال الثقافي والمجال السياسي العربي، ونفترض أن المواجهة الحوارية النقدية والمركبة هي المطلب المناسب للمعارك الناشئة،، حيث لم يعد هناك وقت للمهادنة والمخاتلة وتركيب المتناقضات، ويبدو لنا أن الملامح العامة للخطابات السياسية المتصارعة اليوم في الفكر العربي تقتضي أن ندفع بمختلف الأسئلة الممكنة نحو فضاء الحوار الأكثر وضوحاً وجذرية، بهدف محاصرة تيارات التقليد المستند إلى قواعد في الفكر لاعلاقة بينها وبين نتائج الثورات المعرفية والسياسية التي حصلت في العالم، والتي نحن مدعوون إلى فهمها والاستفادة التاريخية والنقدية من كل نتائجها، لنتمكن من مصارعة عللنا الداخلية والخارجية.. بأقصى ما يمكن من الوضوح في الرؤية والنجاعة في الفعل. (٣٠)

## - نحو إعادة تأسيس مرجعية الحداثة السياسية في الفكر العربي

ركبنا في الصفحات السابقة نمذجة في المقاربة الفكرية التاريخية لبعض أنماط تعامل الفكر والممارسة السياسية في العالم العربي مع منظومة الحداثة السياسية. لم يكن الهدف من وراء التحقيب المنمذج في مقاربتنا يتجاوز مبدأ إنجاز عملية في إعادة تنظيم كيفية انتقال القيم السياسية الحداثية ومؤسساتها إلى الفضاء السياسي العربي. وقد مكنتنا المعطيات التي رتبنا من معاينة أشكال المد والجزر التي واكبت عمليات استنبات وترسيخ الخطاب الحداثي في الفكر السياسي العربي والمشروع التحديثي في الأقطار العربية، وأتاحت لنا أيضاً الانتباه إلى الأسئلة التي لم تطرح بعد في هذا المجال، وهي الأسئلة التي نعتقد أن غيابها يؤثر سلباً على ديناميات تملك الحداثة في حاضرنا ..

ان الناظم المشترك للمحطات المذكورة، يتمثل في نوعية التوترات والمخاضات التاريخية التي صاحبتها، وصاحبت عملية تولد المشروع الحداثي في فكرنا السياسي، ويترتب عن ذلك نواقص وثغرات عديدة في النظر السياسي وفي المجال المؤسسي الموصول به.

يمكننا الرصيد النظري والتاريخي المتبلور في أزمنة المحطات السابقة رغم خصاصه الكبير من إعادة بناء مشروع الحداثة السياسية في فكرنا المعاصر، ويتيح لنا إمكانية تجاوز العواثق التي ساهمت في عدم رسوخ هذا المشروع في حياتنا السياسية.

ونحن نتصور أن حصول هذه العملية يتطلب الانخراط في عملية إعادة تأسيس المشروع المذكور بكثير من الجرأة والحسم، وذلك لمواجهة حداثتنا المنقوصة، ومواجهة المشروع الحداثي في صيرورته المتنوعة.

نعتبر في هذا السياق أن القاعدة النظرية الكبرى المساعدة على بلوغ مرمى إعادة التأسيس، تتمثل أولاً وقبل كل شيء في عدم إغفال المكون الفلسفي باعتباره القاعدة النظرية، التي تحدد للرؤية الحداثية للطبيعة والانسان والتاريخ قواعدها وشروط تشكلها وإعادة تشكلها ..

## التقليد المحاصر والحداثة المحاصرة

قد لانكون مجازفين عندما نعلن أن مظاهر التوتر والتناقض والتراجع التي تشكل السمات الأبرز في فكرنا

السياسي المعاصر تعود إلى قصر النفس النظري المهيمن على معاركنا في الفكر والسياسة والمجتمع .. إننا هنا لا نفسر ظواهر تاريخية مركبة بعامل واحد، ولكننا نتصور أن القصور النظري يعد واحداً من العوامل المساعدة على فهم أكثر وضوحاً لجوانب هامة من إشكالات السياسية والثقافة السياسية في واقعنا المعاصر.

لقد انطلقت معاركنا في الإصلاح الديني والإصلاح الثقافي والإصلاح السياسي وإصلاح المؤسسات منذ مايقرب من قرنين من الزمان، ومع ذلك تكشف كثير من مظاهر التأخر العامة السائدة في مجتمعات اليوم أمام محصلة معاركنا وتجاربها السابقة لم تثمر ما يسعف ببناء قواعد ارتكاز نظرية قادرة على تحصين ذواتنا من أشكال التراجع بل والتردي التي تعبر عن كثير من مظاهر العطب في واقعنا التاريخي.

ولأننا نتصور أن التحولات الهامة في التاريخ تتطلب مواصلة الجهد والعمل دون كلل.

ويمكننا أن نقسم افتراضاً معارك الراهن في موضوع الحداثة السياسية إلى معركتين كبيرتين، تتصل الأولى منهما ببعض الإشكالات الجزئية التي تساعد العناية بها في تعزيز الجدل السياسي الحداثي في فكرنا .. وهنا نفترض أن الاهتمام بالنواقص التي شكلت سمة ملازمة لتمظهر النظر السياسي الحداثي في فكرنا النهضوي، يساهم في تطوير حداثتنا وتعميق جذورها في تربة مجتمعاتنا. أما أبرز القضايا المرتبطة بهذه المعركة فيمكن اختزالها في الفقرات الآتية:

أ - تجاوز الخطاب المخاتل والمهادن للتيارات السياسية التي تستنجد بلغة الإطلاق في نظرها للشأن السياسي والتاريخي، ويترتب عن هذا التجاوز في تصورنا التخلي عن المنزع التوفيقي، الذي ساهمت في تأسيسه الاختيارات ذات المنحى السلفي، والاختيارات المهادنة لها بمبرر مراعاة متطلبات التدرج التاريخي والمرحلية في عملية التغيير.. ورغم أهمية المواقف التي يبنيها المفكرون الذين ينحون هذا المنحى، فإننا نتصور أن وظيفة الفكر لا تتمثل في قدراته على التبرير والتكريس، قدر ما تتمثل في جرأته وإقدامه في مجال بلورة الحدوس والتصورات القادرة على استباق ومغالبة ضغوط الواقع، حيث تساهم المواقف النقدية في تعزيز ممكنات التغير والتحول في التاريخ ..

ب - تجاوز المعالجات التجزيئية في النظر إلى الحداثة السياسية، فقد ظل الفكر السياسي العربي يُعنى بأسئلة لايمكن فصلها عن مشروع الحداثة السياسية في شموليتها وفي قواعدها الأساس، الناظمة والحاملة لعناصرها ومعطياتها التقنية والمؤسساتية، إلا أن إغفاله لمطلب استيعاب الحداثة السياسية في كليتها وبناءً على مقدمات الرؤية الفلسفية المؤسسة لها، حوَّل القضايا الجزئية إلى قضايا معزولة عن منظومتها الفكرية الجامعة، وهو الأمر الذي نتج عنه جملة من الاختيارات المعزولة، أو جملة من المعطيات المفتقرة إلى الأصول النظرية المساعدة على إمكانية ترسيخها، وإمكانية بناء خطاب حداثي متماسك في موضوعاتها..

أما المواجهة الثانية في باب المعارك النظرية التي نفترض أنه ينبغي أن تتواصل في المدى المتوسط والطويل، بهدف مزيد من إسناد المشروع السياسي الحداثي بالفكر القادر على تعزيز مستويات حضوره، فإنها ينبغي أن تشمل موضوعات بعضها نظري وكثير منها موصول بإشكالات العمل السياسي والمؤسسي في مجتمعاتنا، إننا نتجه هنا نحو بعض الأسئلة التي تشكل في سياق بحثنا دعامات مركزية لإعادة بناء مشروع الحداثة السياسية في فكرنا، وذلك رغم أن البعض منها ينفتح على آفاق تبدو في الظاهر مفصولة عن المجال السياسي، لكننا لانتصور بلوغ عتبات الحداثة السياسية الأكثر تأثيراً في واقعنا بدون التفكير فيها، وبناء قناعات واضحة في موضوعاتها.

نحن هنا نتجه صوب مجال الاصلاح الثقافي والاصلاح الديني في فكرنا المعاصر، صحيح أن مشاريع في إصلاح المجالين المذكورين نشأت في فكر النهضة العربية، في القرنين الماضيين، وأن مشاريع فكرية أخرى مافتئت تؤسس لتصورات مساعدة على اتمام عمليات هذا الاصلاح، إلا أننا نعتقد أنه لن يكون بإمكاننا توسيع دوائر الوعي الحداثي في فضائنا السياسي فكراً وممارسة، دون مزيد من العمل القادر على تفتيت الاسمنت اللاحم للفكر الوثوقي في ثقافتنا، والمنطق النصي في وعينا الديني.

لقد انطلق مشروع الإصلاح الديني في فكرنا المعاصر كما هو معروف في نهاية القرن التاسع عشر، وأنجزت الحركة السلفية في بداياتها خطاباً توفيقياً نزع نحو بناء شكل من أشكال المواءمة بين قيم الاسلام وقيم الفكر الحديث والمعاصر، في مجالات المعرفة المختلفة، وقد عكس مشروع محمد عبده الإصلاحي الذي كان يروم تكييف

المجتمع الإسلامي ومبادئ العقيدة مع مقتضيات ومتطلبات الأزمنة الحديثة، عكس هذا المشروع في روحه العامة صورة لنمطٍ في التوفيق مكافئ للمعطيات التاريخية التي سمحت بتمظهره، لكنه استنفد قيمته الاصلاحية في السياقات التاريخية اللاحقة، وأصبحنا بعده في حاجة إلى بناء مواقف أكثر قدرة على مواجهة أسئلة زماننا... (١٩)

اتخذ هذا التوجه الاصلاحي لاحقاً صوراً ومظاهر أكثر قوة في مجال نقد العقل العربي الإسلامي كما بلورته أعمال محمد عابد الجابري ومحمد أركون (٢٠)، وتبلور بصيغ أخرى أكثر قوة وتنويعاً في إسهامات الفكر النقدي العربي المعاصر، كما تشكلت في نهاية الربع الأخير من القرن العشرين (٢١)، وهو الأمر الذي نعتقد أنه ساهم في تعزيز جبهة العمل الفكري في مجال الحداثة السياسية. ومن هنا تبرز أهمية دعم مختلف هذه الجهود النقدية، الساعية إلى مزيد من استيعاب مكاسب الفكر المعاصر في مجال المعرفة والتاريخ، وفي مجال النظر إلى الإنسان والعقل والمستقبل.

أما معركة الاصلاح الثقافي، فإننا نعتقد أن تعميقها يتطلب مزيداً من تقوية دعائم الفكر التاريخي والتاريخ المقارن ، حيث تساعد معطيات التاريخ المقارن على سبيل المثال في تنسيب الأحكام والتصورات الاطلاقية المهيمنة على آليات تفكيرنا ..

صحيح أن إنجاز ثورة ثقافية في فكرنا يتطلب جهوداً متواصلة في باب استيعاب نتائج الثورات المعرفية والعلمية التي تبلورت في الفكر المعاصر، إلا أن هذا الأمر الذي نتصور إمكانية تحققه في المدى الزمني المتوسط لا ينبغي أن يجعلنا نتوقف عن استكمال مهام الحاضر المستعجلة المتمثلة في مشاريع الترجمة ومشاريع تطوير منظوماتنا في التربية والتعليم، إضافة إلى تشجيع البحث العلمي، وتوسيع مجالات ودوائر الاستفادة من نتائجه وآفاقه في المعرفة والمجتمع والاقتصاد الخ، فنحن نعتقد ان هذه المعارك باعتبارها الممهدات التي تعبد الطريق الموصول لباب تحرير الأذهان ..

لا تنفصل إذن في نظرنا معارك *المجال الثقافي والديني* عن مشروع ترسيخ الحداثة السياسية في فكرنا، وفي هذا السياق، نحن نعتبر أن انتشار دعاوى تيارات الاسلام السياسي، ودعاوى تيارات التكفير في ثقافتنا ومجتمعنا، يمكّننا أكثر من أي وقت مضى من بناء النظر النقدي القادر على كشف فقر ومحدودية وغربة التصورات الموصولة بهذه التيارات، وهو الأمر الذي يتيح لنا بناء الفكر المبدع والمساهم في إنشاء اختيارات مطابقة لتطلعاتنا في النهضة والتقدم..

تلك جملة من المعارك القائمة في واقعنا، وينبغي علينا المساهمة في توسيعها وتطويرها لربح رهانات التقدم الموضوع كأولوية في جدول أعمالنا التاريخي. لكن ترسيخ *الحداثة السياسية* يتطلب أيضاً المشاركة في إعادة بناء مفاهيم الفلسفة السياسية، وذلك بتركيب بعض الموضوعات السياسية النظرية التي نعتقد أن عدم إدراجها في فكرنا لايعفينا من تبعات القضايا التي يطرحها حضورها وغيابها. وسنكتفي في عملنا هذا بالوقوف على موضوعين اثنين نظراً لأهميتهما البالغة في المعارك الحاصلة اليوم في مجالنا السياسي، يتعلق الأمر بموضوع «*حدود المجال السياسي*»، «*استقلال السياسي*»، وموضوع «الديمقراطية وحقوق الإنسان» في الصيغ التي يتخذها في مشهدنا السياسي الراهن.

## ١ - في حدود المجال السياسي

نحن نعتقد أن من أبرز القضايا التي نحن مدعوون لبنائها في فكرنا السياسي سؤال طبيعة وحدود المجال السياسي. فنحن لم نحرر بعد مجالنا السياسي من لغة عصورنا الوسطى، ولم نستفد بعد من ثورة الفلسفة السياسية الحديثة في مجال إبراز استقلالية السياسي وضبط حدوده وماترتب عن ذلك من نتائج في مجال تطوير الفكر والممارسة السياسية. ولهذا السبب يتحدث الفاعلون في مشهدنا السياسي لغات متناقضة مشحونة بمرجعيات بعضها سابق على ميلاد الحداثة، وبعضها يستعيد مفردات الحداثة في سياق رفضها، وهذا الأمر يساهم في بلورة خطاب سياسي ملفق وتلفيقي.

تأتي أهمية الدفاع عن استقلال المجال السياسي، ومحاولة بناء وترتيب المكونات المحددة لملامحه وبصورة عينية. لتشكل فضاء لمقاربة إشكالات فلسفية هامة، من قبيل، أنماط التقاطع القائمة بين المجال الأخلاقي ومجال القيم السياسية، تقاطع المقدس مع الدنيوي، وعندما نضيف إلى هذه *القضايا النظرية الكبرى*، الأسئلة الفرعية المتعلقة بالصراعات السياسية الإجتماعية والثقافية القائمة في الواقع، في مستوى مواجهة التأخر التاريخي القائم والمتواصل في

مجتمعاتنا، نزداد تأكداً من صعوبات المعارك التي تنتظرنا، فيصبح من مهامنا الأساسية في هذا المجال العمل على تقليص درجات الإختلاط والتنافر الحاصلة في فكرنا المعاصر.

إن مطلب فك الارتباط بين العناصر المختلطة والمتداخلة داخل المجال السياسي، والتدقيق في طبيعة هذا المجال باعتباره مجالاً معرفياً مستقلاً، يعدّ من القضايا الملحة في فكرنا السياسي، وينبغي أن نواجهها انطلاقاً من معطيات الجدل والصراع السياسيين القائمين في فكرنا. وتزداد أهمية هذا السؤال اليوم، ولعلها تتضاعف وسط ارتفاع أصوات المنادين «بالصحوة الإسلامية» و«الإسلام السياسي»، و«دولة الشريعة»، حيث يصبح استعمال اللغة المعيارية بمختلف أصنافها مناسبة لفحص ونقد الأصول والمبادئ التي تروم مواصلة ربط السياسي بالمقدس، دون إدراك مخاطر الربط المذكور على المجالين معاً.

لا يتعلق الأمر هنا بموقف يعطي الأولوية في التاريخ والسياسة للنظر المجرد أو للفكر المثالي الخالص، قدر ما يتعلق برغبتنا في الإلحاح على أهمية الفكر في التاريخ، ووظيفة الفكر في العمل السياسي وهي الزاوية التي وجهت كثيراً من أسئلتنا في هذا العمل. فلا يعقل أن تظل الممارسة السياسية في بلادنا حركة تجريبية متعثرة،ومختلطة الملامح والخطابات، بل ينبغي المساهمة في تأصيل أبعادها بالفكر النقدي القادر على تعيين الحدود، وتركيب الأسئلة وبلورة المواقف، وذلك بالصورة التي تكشف ملامح الطريق الذي نسير فيه والذي نتجه صوبه، فقد يمكّننا هذا الاختيار من معرفة مواقع أقدام الفاعلين والممارسين، وهو الأمر الذي يؤسس المبادىء الفكرية الكبرى الناظمة للعمل السياسي الحداثي، والمطورة لآفاقه وأدواره في صناعة التاريخ.

صحيح أنه بذلت في الفكر السياسي العربي خلال النصف الثاني من القرن العشرين، جهود كبرى في تحقيق وتحليل كثير من نصوص التراث السياسي الإسلامي، للمساهمة في توضيح صورة النموذج التاريخي الإسلامي الملتبس، وصحيح أيضاً أن ترجمات متعددة أنجزت في باب التعرف المباشر على التراث السياسي الإنساني الحديث والمعاصر، إلا أن هذه الجهود لا تتناسب مع حجم المهام والأسئلة والإشكالات التي لاتزال مطروحة علينا، ومطروحة أمامنا في الواقع السياسي العربي فكراً وممارسة (٢٨).

لم يتمكن خطاب النهضة العربية الإصلاحي بما في ذلك خطاب متنوري مطاليع القرن العشرين من إنشاء أسئلة التنظير السياسي، فقد كان مشدوداً إلى برامج الإصلاح العملية، إلى شعاراته ودعاويه، ذات الصبغة السجالية الأيديولوجية والمستعجلة، بحكم ارتباط منتجي هذا الخطاب بحركات فاعلة في مجال الصراع السياسي التاريخي. فظل الفكر يلهث وراء مطالب الظرفيات السياسية، دون أن يتمكن من بناء مشروع في النظر السياسي، المفككً والباني لنظامه في النظر، والمعبر في الوقت نفسه عن عمق وعيه بإشكالات الحداثة السياسية، كما يمارسها الفاعلون، ويتمثلها المنظرون للسلطة والمشروع السياسي الحداثي في حاضرنا .

## ٢ - سؤال الديمقراطية وحقوق الإنسان

أما أسئلة الديمقراطية وحقوق الإنسان في خطاباتنا السياسية فإنها تتخذ في الأغلب الأعم مظاهر أداتية، تغلب عليها المعالجة المحكومة بأفعال الممارسة دون كبير عناية بالمرجعية النظرية الحداثية التي بنت المشروع السياسي الديمقراطي في تاريخ التجربة السياسية الغربية. إن كثيراً من أوجه القصور الحاصلة في هذين المجالين، تعود أسبابها إلى عدم عنايتنا بنظام النظر السياسي الحداثي، الذي يحدد للممارسة الديمقراطية والوعي الحقوقي بقضايا الانسان فضاءهما وسياقهما العام.

صحيح أن كثيراً من مظاهر التناقض والصراع في هذا المجال، وفي كثير من البلدان العربية تُفَسَّرُ بسياقاتها التاريخية الفعلية والمباشرة، الا أننا نرى في الوقت نفسه أن بعضاً من هذه المظاهر يمكن تفسيرها بغياب الإحاطة النظرية المؤصِّلة لمختلف أبعاد سؤال الديمقراطية وأسئلة حقوق الإنسان في الفكر العربي المعاصر.

ولو تمت مواكبة العمل والحركة القائمة في مجال الدفاع عن حقوق الإنسان مثلاً بمساعي التأصيل النظري المؤسسة للتصورات والأفكار، التي ساهمت وما تزال تساهم في توليد العمل في هذا المجال، لجاءت اختياراتنا النظرية ومواقفنا السياسية أكثر تماسكاً وأكثر غنى، وهو مايعني إنجاز إسهام سياسي تاريخي مُطوِّر للنظر، إنجازٍ لايغفل أهمية بناء أعمدة الإرتكاز النظري المانحة لمشروع حقوق الإنسان أرضيته الفكرية الصلبة، القادرة على تحصين رؤيته الجديدة للعالم وللمجتمع وللإنسان.

يدل غياب سؤال الحداثة المرتبط بالمرجعية النظرية الناظمة للتصورات السائدة في مجال حقوق الإنسان على

غياب مكون مركزي من مكونات هذا المجال، ولن تسمح الأبحاث القانونية المفسرة لقواعد المواثيق الدولية أو المحللة لآلياتها الإجرائية في مستوى التنفيذ، كما لن تسمح النضالات الميدانية المباشرة في هذا الباب بإنجاز مشروع في استيعاب الاختيارات الفكرية المركزية المتضمنة في مواثيق حقوق الإنسان، ان الطريق المؤدي إلى ذلك لا يحصل الا بالانفتاح على أسئلة المرجعية الفلسفية الحداثية، في مختلف أبعادها، والانفتاح أيضاً على مختلف الإشكالات النظرية والتاريخية التي تطرحها. سيظل سؤال الحداثة والحداثة السياسية مطروحاً في جدول أعمال المشتغلين بقضايا حقوق الإنسان، وكل استمرار في مخاتلته أو القفز عليه لا يلغيه، قدر ما يؤجله ويراكم إشكالات جديدة في موضوعه، إشكالات تقتضي بناء آليات في الفهم والنقد والمراجعة، قادرة على تهيئة الشروط النظرية المساعدة على تركيب وعي أكثر مطابقة لمتطلبات حقوق الإنسان في حاضرنا ومستقبلنا(١٦).

ولابد من التوضيح هنا بأننا لا نتصور أن هذا الدفاع سيكتفي بنسخ قيم الحداثة ومبادئها كما تبلورت في الفكر الحديث والمعاصر، بل المقصود منه هو محاولة إعادة تركيب مقدمات الحداثة وآفاقها في ضوء تطورات التاريخ المعاصر، أي في ضوء المكاسب والاخفاقات التي تراكمت ومافتئت تتراكم في تاريخنا المعاصر، تاريخنا المحلي والخاص، وتاريخ الانسانية، وهو الأمر الذي يغني عملنا ويؤطر اشكالاتنا في إطار المرجعيات الفكر المعاصر.

**الهوامش**

١ – سبق أن أنجزنا في هذا المجال بالذات بعض الأبحاث وقد جمعنا في مصنفين :

١ – العرب والحداثة السياسية، دار الطليعة بيروت ١٩٩٧.

٢ – أسئلة النهضة العربية، التاريخ الحداثة والتواصل م.د.و.ع بيروت ٢٠٠٣.

٢ – لقد اتخذنا هذا المنحى في المعالجة في أبحاثنا المتعلقة بموضوع الديمقراطية وحقوق الانسان في العا++لم العربي، ويمكن مراجعة نماذج من هذه الأبحاث في مصنفنا، أسئلة النهضة العربية السابقة الذكر صفحات (١٦ – ٢٦) و (٢٨ – ٥٠).

٣ – مرجع في الحداثة، فلسفي باللغة الفرنسة.

٤ – مرجع في الحداثة السياسية (يؤخذ إما من الديمقراطية أو من حقوق الانسان).

٥ – راجع كيفية نظرنا لدور الاختيارات النقدية في تحريك أنماط الفكر في الفكر العربي المعاصر، في كتابنا: أسئلة النهضة العربية صفحات ١١٣ – ١٢٥.

٦ – هناك اجماع في المراجع الكبرى التي أعادت تركيب أنظمة الفكر العربي المعاصر على أهمية لحظة الاصطدام المذكورة مع اختلافات عديدة في فهم وتفسير المسار الذي اتخذته مدارس واتجاهات الفكر الاصلاحي في العالم العربي.

نذكر من بين هذه المراجع:

– البرت حوراني ، الفكر العربي في عصر النهضة، – عبد الله العروي، الايديولوجية العربية المعاصر ماسيرو ١٩٦٧.

٧ – الاستعمار والتحديث مواقف متناقضة ومستويات في الفهم مختلطة، راجع ماركس والاستعمار البريطاني للهند.

٨ – راجع مواقف محمد أركون أثناء مقارنته بين النظام المعرفي للأزمنة الحديثة ونظام المعرفة في عصورنا الوسطى، ويمكن البداية هنا بمشيل فوكو ثم أركون.

٩– يستمر عدم التمييز في المعارك القائمة بيننا وبين الغرب بين المشروع الحضاري الغربي والصراع السياسي والاشتراكي الغربي والعربي، يمكن مراجعة تصورنا للموضوع في ندوة م.د.و.ع نحو مشروع حضاري نهضوي عربي (جماعي) .

١٠ – تثار في الآونة الأخيرة في العالم حول موضوع الاصلاح من الداخل والخارج.

١١ – تهدف النمدجة التحقيقية المنجزة في هذا البحث إلى اختزال مسارات الحداثة والتحديث السياسي في الفكر والتاريخ العربيين وهي موجهة بهاجس تاريخي معرفي يروم ترسيخ حضور تأويل محدد للمرجعية الحداثية في فكرنا مع التشديد على عمق المدى الزمني الذي تشكلت خلال هذه المرجعية.

١٢ – يشير اسم محمد علي إلى الحاكم المعروف وإلى الطبقة التي حكم فيها مصر، كما يشير إلى أبنائه ابراهيم وعباس واسماعيل، ويغطي مجالاً افتراضياً يتجاوز من ذكرنا من الأسماء ليعكس الملامح العامة لتوجه في الاصلاح مورس بصورة مختلفة في مناطق عربية أخرى ..

١٣ – فغالة خير الدين والطهطاوي كتاب التأويل المفارقة

– مراجع أخرى في موضوع العثمانيين موجز في الكتاب نفسه.

١٤ – العروي وتجربة المغرب في أطروحته، عمومية الظاهرة.

١٥– راجع هامش رقم ١٣

١٦ – راجع أبحاثنا حول انتاج الطهطاوي وخير الدين في كتابنا التأويل والمفارقة ومرجع سبق ذكره).

١٧ – راجع نص الطهطاوي مناهج

١٨ – راجع قراءتنا لأسئلة النهضة العربية ضمن كتابنا مفاهيم ملتبسة في الفكر العربي المعاصر دار الطليعة بيروت ١٩٩٢.

١٩ – راجع قراءتنا للخطاب الذي أنتجه فرح أنطون في كتابنا:

التفكير في العلمانية، نحو إعادة بناء النظر السياسي في الفكر العربي افريقيا الشرق، بيروت ٢٠٠٠.

٢٠ – عبد الله العروي الايديولوجيا العربية المعاصرة Maspers Paris 1967

٢١ – عبد الله العروي مفهوم الحرية م. ت.ع بيروت ١٩٨٢

عبد الله العروي مفهوم الدولة م. ت.ع بيروت ١٩٨٢

٢٢ – عفاف لطفي السيد

٢٣ – راجع بحثنا العلمانية في الفكر العربي، الحدود الآفاق ضمن كتابنا التأويل والمفارقة م.ت.ع بيروت ١٩٨٧.

٢٤ – تثير مناقشة الدور الذي لعبه الاستعمار في التاريخ العربي إشكالات متعددة، وليس هناك اتفاق على معطيات واحدة في هذا الباب ولهدا السبب لجأنا في سياق التحليل هنا إلى إبراز القضايا النظرية والمبدئية العامة.

٢٥ – راجع ندوة الوحدة العربية

ويمكن مراجعة بحثنا حركة التحرر العربي، المفهوم والأهداف الممكنة ضمن كتابنا مفاهيم ملتبة في الفكر العربي المعاصر.

٢٦ – في تقييم التجربة الناصرية يمكن الرجوع إلى:

٢٧ – راجع مخطوطة تقرير التنمية الإنسانية العربية لسنة ٢٠٠٣ وموضوعه.

٢٨– راجع نماذج من اصدارات م.د.و.ع في موضوع الديمقراطية وحقوق الانسان في الوطن العربي فهي تقدم صورة عن أنماط الجدل السياسي الذي يدور في هذا المجال والذي يمكن إدراجه في خانة تعزيز ودعم المشروع السياسي الحداثي.

٢٩– استعمل هذا المفهوم من طرف مجموعة من الدارسين بهدف إعادة النظر في خطابات النهضة العربية نذكر من بينهم أنور عبد المالك، ناصف نصار، عبد الله العروي ثم أصبح متساعا بعد ذلك كصيغة من صيغ تحقيب فكر النهضة العربية.

٣٠ – راجع نقدنا لنتائج أعمال المؤتمر القومي الاسلامي في كتابنا الحداثة والتاريخ ، حوار نقدي مع بعض أسئلة الفكر العربي (افريقيا الشرق)، بيروت ١٩٩٩.

# في القراءات الجديدة لتراثنا الأسطوري العربي :

# البحث عن الجنة !

**تركي علي الربيعو★**

**أن دارس الأساطير سرعان ما يقع في هواها وهذا ما لاحظه إيفانز برتشارد وكذلك كلود ليفي ستراوس في تعليقهما على فرويد في تحليله لأسطورة أوديب، فقد ابتدع فرويد أسطورته الخاصة عن الأب البدئي الذي قتله الأبناء والتهموه ثم عبدوه في صورة طوطم. ومن وجهة نظر ستراوس أنه يمكن رصف أسطورة فرويد في عداد الأساطير الأوديبية العديدة.**

★ باحث من سوريا

في كتابه الموسوم بـ«المتن والهامش ، ١٩٩٧ » يذهب حسن قبيسي إلى القول: إن أصحاب الفكر التاريخي الذين ما برحوا قياس البيضة على الباذنجانة يجدون أنفسهم نتيجة عجزهم عن فهم بنية المجتمع العربي التقليدية ومقوماته، في مواجهة مع هذا المجتمع الذي يظهر عصياً على التغيير، وذلك بهدف إدخاله إلى جنة الفكر التاريخي، مع العلم أن الناس لا تريد أن تدخل الجنة ولو بضربات الهراوة على حد تعبير لينين ذات مرة. لذلك ليس غريباً أن يظهر بين آن وآخر حجّاج جديد على حد تعبير قبيسي، يقوّم اعوجاج أهلنا الأسطوري بحد السيف ويدخلهم عنوة إلى جنة الفكر التاريخي. يقول قبيسي، إن المثقفين العرب من ذوي الفكر التاريخي ودعاته لا بد أن يكونوا أقرب إلى منهجية الفكر الغربي(التاريخي بامتياز) في تفكيرهم، ومن ثم أبعد من ذهنية جموع مجتمعاتهم التي هي لا تاريخية من حيث فكرها وتعاملها مع أحداث الزمان وتجاربه وعبره.. وأن النوايا السليمة لا تجد فتيلاً في هذا المجال. فمهما زعم هؤلاء المثقفون وصلاً بليلى جموعهم، فهم لا بد مصطدمون لأن بينهم وبين هذه الجموع صدعاً لا يرأب إلا بشق الأنفس وقمعها، واعوجاجاً لا يقوّم. هل أردف أحد: إلا بحد السيف»؟(١). كانت الدعوة إلى تقويم اعوجاج أهلنا قد وجدت تعبيرها في الدعوة، إلى إحراق المجتمع التقليدي العربي، أو البجعة المحتضرة مهما كانت الآلام التي

ترافقها، ثم بعثها من رمادها من جديد على أنغام الأوركسترا التي يعزفها حجّاج هذا الزمان، الذي يعزف لحناً مادوياً تاريخياً لا يطرب الآذان.

كان قياس البيضة على الباذنجانة، قد أخذ مداه، لكن العقد الأخير من قرننا المنصرم، شهد تحولاً مضاداً من داخل الإطار نفسه، أي إطار المادية التاريخية، في محاولة لاستدراك ما فات، والتأسيس لنهج جديد، يطال التراث عموما، وليس حصرا، التراث العربي الإسلامي. وقد دشن هذا الاتجاه الباحث المصري سيد القمني حفيد تحتمس الثالث كما يحلو له أن ينتسب(٢).

مع كل الضجة التي أحدثها كتابه «رب الزمان» الصادر في النصف الثاني من عقد التسعينيات، إلا أن كتابه «الأسطورة والتراث، ١٩٩٢» يظل بامتياز، هو الكتاب العمدة والأهم، الذي أراد له مؤلفه أن يكون تأسيساً لنهج من البحث ولرؤية جديدة تطال التراث، ومن هنا نفهم مساعي القمني إلى إحداث قطيعة معرفية مع النهج الذي يقيس البيضة على الباذنجانة، بصورة أدق، مع الفهم الكلاسيكي والتقليدي الشائع الذي يرى الأساطير على أنها أباطيل وخرافات، ولذلك نراه يختط خطاً موازيا ومقارباً للفهم الجديد الذي يطمح إلى إعادة الاعتبار للأسطوري والعجائبي. من هنا هذا الثناء من قبل حسن حنفي على جهده، الذي رآه خطوة مهمة وغير مسبوقة، تتسم بالجرأة والصرامة النقدية وتؤسس القاع إلى علم أديان مقارن لما يزل غائباً عن الجامعات المصرية. ومن قبل نصر حامد أبو زيد والذي جاء ثناؤه على شكل تحية إلى سيد القمني وإلى جهوده في انتاج وعي علمي بالتراث، وإلى دوره المنتظر في إضاءة التاريخ والتراث، وإضاءة الواقع بالفهم والوعي والتنوير(٣).

في سعيه إلى إحداث قطيعة مع الفهم التقليدي السائد للأسطورة، راح القمني يؤكد على أن الأسطورة هي حفرية حية لها تاريخ حي يمكن قراءته في تفاصيلها التكوينية، وهي من جهة أخرى تسجيل للوعي واللاوعي في آن معا. ولكن القمني لم يستطع أن يندفع إلى الأمام بسبب من «كعب آخيل» وما أقصده هنا هو احتماؤه بالمادية التاريخية كمنهج علمي، باعتبارها أحد الأدوات الأساسية في هذا التعامل مع الأسطورة والتاريخ معا(٤). من هنا جنوحه إلى تقييد نفسه ويظهر هذا في قوله «الأسطورة تشتمل أيضاً على حقائق يمكن أن تنكشف بوضوح إذا عرفنا كيف نفسرها بعد ربطها بشرطها التاريخي»(٥) هكذا يعيدنا القمني إلى نقطة البدء، إذ لا يمكن فهم الأسطورة إلا بشرطها التاريخي، بذلك تكون الأسطورة تاريخاً مشوهاً تكمن مهمة الباحث في إزالة عوارض الزمن عن هذا التاريخ. وبذلك يعود التاريخ إلى نقائه وتذهب الأسطورة إلى مزبلة التاريخ بعد إلقاء القبض عليها. وهذا ما فعله القمني جيداً في دراسته لسير الملوك الأربعة(سليمان الحكيم، والاسكندر ذي القرنين والنمرود بن كنعان وبخت نصر) السير التي تشكل نموذجاً لذلك التداخل بين الأسطوري والتاريخي.

بسبب من «كعب آخيل» لا يتقدم القمني قليلاً باتجاه تحليل الأساطير، أضف إلى ذلك غيابه عن فهم الكيفية التي يتحول فيها الحدث التاريخي إلى حدث أسطوري ولماذا ؟ من هنا نفسر ميله إلى القيام بنقد تاريخي كالذي دعا إليه محمد أركون في «تاريخية الفكر العربي الإسلامي(٦). وذلك بهدف تحديد أنواع الخلط والحذف والإضافة والمغالطات التاريخية التي أحدثتها الروايات الميثولوجية العديدة والمتأخرة بالقياس إلى معطيات التاريخ الواقعي المحسوس. وعلى سبيل المثال. فالمعطيات الميثولوجية التي نعثر عليها في كتب وروايات وتفاسير تقدم لنا سليمان بن داوود على أنه ملك الأرض وما عليها، من مشرقها إلى مغربها. يرأس مملكة من العجائب وما تحويه من مردة وعفاريت وجن وشياطين، تجري الرياح بأمره، وله جيش جرار قوامه عشرون ألف فارس، فيه عشرون فرساً من ذوات الأجنحة، يعيش في قصر مرصع بالدر والياقوت والمرمر والذهب ومملوء بالجواري الحسان، خاصة وأن الله قد وهبه قوة أربعين رجلاً في مباضعة النساء. أما معطيات التاريخ الواقعي المحسوس، فتظهر لنا، كما يقودنا القمني إلى أن مملكة سليمان ليست أكثر من محمية مصرية على حدود مصر الشرقية، وأنها كانت مملكة ضعيفة، وأن هيكل سليمان المرصع بالجواهر ليس أكثر من نسخة رديئة لهياكل الكنعانيين، وأن مملكة سليمان كانت تدفع الجزية لملك

حيرام في صور وصيدا كما يقول العهد القديم(٧).

عبر نفس المنهج الذي يرمي إلى فض الاشتباك بين الأسطورة والتاريخ، يقوم القمني بدراسة شخصية اسكندر ذي القرنين كما جاءت في القرآن الكريم وفي المرويات العديدة وكتب الأخبار والإسرائيليات، ليستنتج منها أن اسكندر ذي القرنين هو الاسكندر المقدوني، وإنه صياغة بدوية عاجزة عن إدراك الحقائق التاريخية الضخمة والإنجازات الإنسانية، فلجأت إلى الخيال لتعوض ذلك، يقول القمني: حيث لم يكن العرب بمعزل عن الحضارات الكبرى السالفة، أو الحضارات التي عاصروها، خاصة مع صفتهم كبدو مرتحلين دوماً على أطراف الوديان الخصيبة، ومع صفتهم كعمالة رخيصة في المناجم الحدودية لإمبراطوريات الأوان، ومع امتهانهم التجارة القومسيونية في قرون ما قبل الإسلام، فقد أدى ذلك بالعربي إلى الاطلاع على شؤون تلك الحضارات ومعتقداتها، لكن الفارق الثقافي الهائل، أفسح مساحة أخرى هائلة للخيال العربي، ليسد تلك الفجوة ويعيد الاتزان المفقود، مع الانبهار بشيء مثل حدائق بابل المعلقة، أو أمام أهرامات مصر، أو قصور فارس من جنس البشر بإقامة مثل تلك الإنجازات الضخمة، بالقدرات الإنسانية وحدها، لذلك، وحتى يتقبل الجاهليون ما شاهدوه أو سمعوه، قاموا يملأون الفجوة النفسية والهوة الثقافية بردم من المعجزات، ومن ثم لم تكن شخصية عظيمة كشخصية الاسكندر، بإنجازاته خلال عمر قصير وزمن قياسي، لتفلت من صياغة بدوية، فكان أن صاغوا حوله الكثير، حتى ذكر(الدميري) اعتقاد العرب أن رجلاً كالإسكندر لابد كان مؤيداً من قوة عليا، لذلك قالوا: إن أمه وإن كانت آدمية، فإن أباه كان أحد كبار الملائكة المكرمين ويبدو – فيما يزعم(الدميري) أن هذا الأثر قد استمر إلى ما بعد الإسلام»(٨).

المقطع السابق بطابعه الإنشائي، يفصح عن نظرة متعالية مشوبة بالازدراء للثقافة التي تدرسها. ولا عجب في ذلك من حفيد تحوتمس الثالث، فالثقافة العربية في منظور القمني هي ثقافة بدوية عاجزة، لنقل معه ثقافة بدائية هابها الإنجازات الحضارية الضخمة لدى الشعوب المجاورة، فلجأت إلى التخيل والخيال، بهدف سد النقص. هكذا يعيدنا القمني إلى العقلية البدائية الأسطورية التي قال بها ليفي بر ويل وركض وراءها بعض المفكرين العرب المعاصرين. ولذلك ليس غريباً أن يدعونا القمني لاحقاً إلى إسقاط الثقافة العربية من التاريخ(٩).

أعود للقول إن كتاب القمني السالف الذكر، هو مجموعة من الفصول الجريئة، وعلى سبيل المثال، نجد أنه في قراءته لموضوع الملاك النقيض أي الشيطان، يقدم لنا مجموعة من التساؤلات المهمة التي سبق لصادق جلال العظم أن أثارها، والتي تحظى بإعجاب القمني الذي يحيل القارئ إليها طلباً للمزيد(١٠) ففي بحثه عن صورة الشيطان في الثقافات القديمة، يظهر الشيطان على أنه ملاك الفوضى والظلام والموت والشر في ملحمة الخليقة البابلية Enuma Elish وهو أصل الشر في الميثولوجيا الفارسية الذي سبق إله الخير(هرمز) إلى الوجود، وبالرغم من غياب صورة للشيطان في الموروث الديني اليهودي إلا أن التفسيرات المتأخرة جعلت من الحية الشيطان بعينه، والكاتب يعزو هذا الغياب إلى أن «يهوه» الإله اليهودي، قد جمع النقيضين بنفسه فهو إله الخير والشر معاً. في المسيحية صورة مضخمة للشيطان فقد «تركت المسيحية باباً رحباً في عقائدها، فلا نكاد نجد سفراً إنجيلياً يخلو من ذكر إبليس، مصحوباً بكل أنواع اللعنات وأقذعها»(١١).فهو سبب البلاء وأصل الخطيئة أما في الإسلام فالباحث يؤكد أن قصة إبليس كانت معروفة بين عرب الجاهلية قبل الإسلام(١٢). وما يرجح ذلك كون عرب الجاهلية قد عرفوا الملائكة. على أن الجديد الذي يضيفه القمني والذي يندرج في إطار إعادة اعتبار للشيطان كما فعل صادق جلال العظم، هو تزكيته للشيطان، فتحول إبليس من كبير الملائكة إلى ملاك مرتد، هو نتيجة لنزوع العقل البشري إلى التوحيد كما يتجلى ذلك في قصة إبليس واستكباره عن السجود وكما جاء في القرآن الكريم. هكذا يقودنا القمني إلى النتيجة التالية: إن البحث في تاريخ الإله النقيض يظل شاهداً على نزوع عقلاني باتجاه الوحدانية الخالصة.

في معظم فصول الكتاب الأخرى، يظهر القمني محكوماً بهاجس البحث عن أسطورة مرجعية، يجدها في

الأساطير البابلية والرافدية عموما، وفي أسطورة إيزيس وأوزيريس المصرية، ويظهر ذلك جلياً في تقويمه ل «نماذج من الأساطير التوراتية ومدخل إلى فهم دورها التاريخي» الذي يشكل الفصل الخامس من الكتاب((فقد نقل اليهود جل آلهتهم معهم إلى فلسطين»(١٣) و«قد صاغوا ملائكتهم من حشد الآلهة القديم»(١٤) ومن وجهة نظر القمني وفي إطار دراسته المقارنة أنه من السهل إثبات مرجعية الميثولوجيا والأساطير العبرية وإعادتها إلى الموروث الرافدي، لكن القمني يستدرك بقوله: أن العبرانيين قاموا بعد تعرفهم على الموروث الرافدي أثناء أسرهم في بابل بإعادة صياغة ما عرفوا ضمن رؤية خاصة ومؤدلجة تخدم تطلعاتهم الجديدة ونسبوها لأنفسهم إلى أن نفض الغبار عن الرقم الطينية بعد الاكتشافات الأثرية الحديثة «و الباحث القمني الذي يؤكد على سرقة كهنة اليهود للثقافات البابلية والرافدية العظيمة، لا يقدم لنا الدليل عن الكيفية التي حدث باليهود البدو إلى تمثل الثقافات القديمة وهضمها لصالحهم. أضف إلى ذلك أن تحليلات القمني وانطباعاته تجعل من الدين اليهودي لعبة كبار الكهنة، وهذا النهج سار عليه الكثير من المؤلفين العرب، لكنه لا يفسر لنا لماذا تستمر هذه اللعبة الأسطورية إن جاز التعبير في زماننا الحاضر ؟

كنت قد أشرت في دراسات سابقة في مجال الأسطورة، أن دارس الأساطير سرعان ما يقع في هواها حتى لو كان محصناً بآية الكرسي لدى الماديين الجدليين. وهذا ما لاحظه إ. إيفانز برتشارد وكذلك كلود ليفي ستراوس في تعليقهما على فرويد في تحليله لأسطورة أوديب، فقد ابتدع فرويد أسطورته الخاصة عن الأب البدئي الذي قتله الأبناء والتهموه ثم عبدوه في صورة طوطم. ومن وجهة نظر ستروس أنه يمكن رصف أسطورة فرويد في عداد الأساطير الأوديبية العديدة.

السيد القمني يرفض الفرضية الأوديبية حول الأصل الطوطمي للأضحية التي ترى أن الأبناء قد ضحوا بأبيهم الطاغية ثم جلوه لاحقاً - بعد ندمهم - واحترموه في صيغة طوطم الذي يقدم كأضحية في كل عيد. ولذلك فهو يرى وبناءً على رؤية تأملية خاصة به لكلمة الأضحية والتضحية العربيتين، أن الأب الأول كان فاديا، ضحى بنفسه دفاعاً عن بنيه في وجه ضواري ذلك الزمان فاستحق بذلك الإجلال والتقدير، الذي وجد تعبيره في عبادة القمر، العبادة التي تميز المجتمعات الرعوية نظراً للتشابه بين الهلال وقرني الخروف أو الثور. فقد تصور الإنسان أن هذا الحيوان إن هو إلا سلفه المعبود، فقام بذبحه في احتفالات خاصة، ثم أكله ليحتويه في أحشائه وبطنه، تذكاراً بتلك الأيام الغابرة»(١٥). بهذا يثبت المحتكمون إلى المادية التاريخية، أنهم أيضاً يصابون بعدوى الأسطورة، فيهيمون في كل واد، وبالأخص في وادي الأسطورة، وراء كان يا ما كان في قديم الزمان على حد تعبير برتشارد في تعليقه على أسطورة فرويد عن الأب البدئي؟

## ما بين الحدث التاريخي والحدث الأسطوري: محاولة لفض الاشتباك:

عن طواعية وإصرار، وعن ميل جارف إلى البحث في اللامفكر فيه، الذي يشمل ما هو أسطورة وعجائبي.. إلخ، وعن قصد ونية مسبقة إلى الدخول في مفاهيم ما بعد الحداثة وإشكالياتها النظرية، والأهم من كل ذلك، استخدامها على صعيد المنهج والأداة لسبر التاريخ القديم، بكل تجلياته وبالأخص فيما يمكن أن يصطلح عليه بالتاريخ / الأسطورة، الذي تشكل الأسطورة متنه وهوامشه بآن. أقول عن طواعية يجازف فاضل الربيعي في بحثه عن «الشيطان والعرش: رحلة النبي سليمان إلى اليمن، ١٩٩٦» في الدخول إلى عالم الميثولوجيا الإسلامية»، إلى الحقل المسيج بالألغام على حد تعبير محمد أركون والتي تظل عند الربيعي مضمرة بالتاريخ الحقيقي المغطى بركام هائل من الهرطقات الأسطورية. أقول عن طواعية يقبل الربيعي التحدي، لذلك فهو يشرع بالسفر بحثاً عن الخلود، ويجازف في المرور في حقل الألغام والجبال السبعة كعادة أبطال الميثولوجيات القديمة. وبقبوله التحدي والمجازفة، يقودنا إلى الرحاب الواسعة لنص ممتع جدير بالقراءة. إنه يقرأ في الميثولوجيا ما لم يقرأ بعد، وذلك في إطار سعيه إلى رؤية الأصل الشامخ على حد تعبيره، الذي انبثقت منه الميثولوجيا الإسلامية التي تتحدث عن رحلة النبي سليمان إلى اليمن كما جاءت في سورتي سبأ والنمل.

إذا كانت «الجذور تهاجر في الاتجاه المعاكس» على حد تعبير أمل دنقل، فإن فاضل الربيعي يسير في الاتجاه المعاكس. إنه يعيد طرح التساؤل الهام عن الكيفية التي يتحول بها الحدث التاريخي إلى حدث أسطوري ولكنه يذهب وكما أسلفت في الاتجاه المعاكس وذلك عندما يقوم باستخلاص التاريخي من الأسطوري والذي يتكشف عن نزعة مادوية في قراءة التاريخ والميثولوجيا، هي من وجهة نظرنا لوثة فكرية بقيت كراسب ماركسوي في ثقافتنا المعاصرة، وهذا لا يعني أن الربيعي قد وقع في براثنها لكننا نرصد آثارها في كتابات الراديكاليين العرب مثل صادق جلال العظم والطيب تيزيني وبصورة خاصة كتابات الدكتور السيد القمني وبخاصة في كتابه الموسوم بـ«الأسطورة والتراث» الذي قرأناه قبل قليل.

في سعيه لاستخلاص الواقعي والتاريخي من الأسطورة ينطلق الربيعي من القرآن الكريم، من سورة النمل وسبأ، ففي سورة النمل نقرأ الآية «فمكث غير بعيد – أي الهدهد – فقال أحطت بما لم تحط به وجئتك من سبأ بنبأ يقين. إني وجدت امرأة تملكهم وأوتيت من كل شيء ولها عرش عظيم. وجدتها وقومها يسجدون للشمس من دون الله وزين لهم الشيطان أعمالهم فصدهم عن السبيل فهم لا يهتدون» النمل ٢٢–٢٤ وتحدثنا الآيات من ٤٢–٤٤: التالي«فلما جاءت قيل أهكذا عرشك قالت كأنه هو وأوتينا العلم من قبلها وكنا مسلمين. وصدّها ما كانت تعبد من دون الله انها كانت من قوم كافرين. قيل لها ادخلي الصرح فلما رأته حسبته لجة وكشفت عن ساقيها قال إنه صرح ممرد من قوارير. قالت رب إني ظلمت نفسي وأسلمت مع سليمان لله رب العالمين».

هذا هو الإطار الميثولوجي الذي ينطلق منه الربيعي ومن وجهة نظره أن ما هو ميثولوجي هو ناطق رسمي بالحقيقي يقول الربيعي: إن ما فهم طوال الوقت على أنه مجرد أساطير وخرافات إنما هو بالنسبة لي تاريخ حقيقي أندثر تحت عدة طبقات من الأخبار والقصص الشفاهية الميالة تلقائياً إلى إضفاء طابع غرائبي على الأشياء، وإن مهمتي هي على وجه الضبط القيام بمحاولة أولية لإزاحة جزء من الركام الذي يحجب التاريخ، ويمنعنا من رؤيته لا أكثر»(١٦).

الحقيقة أن الربيعي لا يقوم بمحاولة أولية بل يقوم بمحاولة كبرى، لنقل بمحاولة تأسيسية لدراسة الميثولوجيا الإسلامية وهو جهد ريادي إلى جانب جهود قليلة في هذا المجال كان محمد أركون قد دشن لها منذ سنوات قليلة.

الكتاب برمته مصمم من أجل الوصول إلى الهدف، يقول الربيعي: كان علي أن أسلك طرقاً أخرى قصد الوصول إلى الهدف الذي صممت بحثي من أجله، أي رسم صورة أدبية عن لقاء النبي سليمان وبلقيس، وهذه الطريق كانت تفضي في نهاية المطاف إلى الانغماس جدياً في البحث عن شيء ما من الحقيقة فيما رسمته الميثولوجيا الإسلامية لأولئك الملوك الأسطوريين»(١٧).

ما بين الصورة الميثولوجية والصورة الأدبية التي يرسم الربيعي ملامحها ميثولوجياً حيث ينجح بذلك يشفع له في هذا بعده الروائي، فمن وجهة نظرنا أنه من الممكن للروائي أن يرث المؤسطر، وشاهدي على ذلك هي رواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ والتي تشير مباشرة إلى ذلك الإرث المشترك الذي يجمع الروائي بالمؤسطر.

أعود للقول أنه ما بين الصورة الميثولوجية والصورة الأدبية يجتهد الربيعي وعبر بحث مضن عن مجموع الهرطقات الأسطورية المبثوثة في ثنايا الكتب التراثية ككتب الطبري والتيجاني والابشيهي وكتب اللاحقين وأهمها كتاب جواد علي «المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام» واجتهادات كمال الصليبي وكذلك الرقم الطينية للأساطير البابلية التي كشف عنها صموئيل نوح كريمر إلى عدد كبير آخر بالإضافة إلى توظيفات دقيقة لمفهوم المقدس والمدنس وبخاصة مفهوم العنف المؤسس. يقوم الربيعي في البحث وتجميع الخيوط التي تحكي قصة اللقاء التاريخي بين النبي سليمان والملكة بلقيس من مختلف المصادر الإخبارية المتداولة وبالاستعانة المباشرة بالنص القرآني حتى وإن بدا ذلك ضرباً شاقاً من ضروب العمل»(١٨) أضف إلى ذلك «تهذيب ما يمكن تهذيبه من هذه الميثولوجيا وردها إلى أصولها الأبعد، وذلك عبر إيجاد دلائل وبراهين

قابلة لأن تحل محل ما هو خيالي»(٢٠) والحقيقة أن الربيعي في بحثه المضني هذا ينجح في رسم الملامح الدقيقة لذلك التاريخ البعيد الذي يحكي صراعات ملوك حمير ويرسم لنا بدقة ظهور الملكة بلقيس على مسرح الأحداث والمسرح الديني الذي كانت تتحرك عليه وطقوس الخصب المقدس التي تجعل من بلقيس كاهنة غمدان حيث كانت تمارس طقوس الجنس المقدس في الهياكل الدينية والتي تعد استمراراً لطقوس الخصب البابلية والسومرية.

يتيه الربيعي بين حبائل التاريخ الظني ولكنها الرغبة في إعادة كتابة التاريخ والتي تكمن إحدى فضائلها في التأكيد على الوحدة الثقافية للمنطقة العربية على مسار تاريخي بعيد يحلو للربيعي التنقيب عنه بين النصوص المتفرقة وجمعه من شظاياه المتناثرة خاصة وأن الأبحاث الاركيولوجية لما تزل متعثرة ووجلة وتنتظر المزيد، خاصة وأن ما يحدو الربيعي هو: إعادة إنشاء الإطار التاريخي الذي تآكل واندثر «و في رأيي أن الكتاب هو مثال للجد والهمة التي تغذيهما روح الكشف والمغامرة وحدس الرؤية والإبداع الأدبي وهذا ما يجعل من الكتاب واحداً من أهم الكتب التي تبحث في العلاقة ما بين الأسطورة والتاريخ والتي تؤسس بحق لنزعة جديدة في قراءة وتحليل الأساطير لما تزل ملامحها غير واضحة خاصة وأننا بأمس الحاجة إلى جهود ريادية في أرض الأسطورة الإسلامية، هذه الأرض البكر، جهود من شأنها، على طريقة الربيعي، أن تحررنا من مبدأ القياس السائد، الذي يقيس البيضة على الباذنجانة لنقل الأسطورة على التاريخ.

## بحثاً عن الجنة: إرم ذات العماد:

لم يركن فاضل الربيعي إلى نتاج عمله السابق، وقد بدا عليه القلق، القلق من الوقوع في مصيدة المادية التاريخية المبتذلة وأحكامها المبتسرة، التي تساهم في تقزيم الإنسان والمجتمعات القديمة بحجة بدائيتها، وتقزيم الأسطوري والمقدس بحجة فواتهما، من هنا بدا له أن أحكامنا عن الأسطورة لا تزال أسيرة عاهتنا الثقافية، فقرر الهجرة في الاتجاه الآخر.

على طول المسافة الممتدة من «الشيطان والعرش: رحلة النبي سليمان إلى اليمن، دار الريس،١٩٩٦» وصولاً إلى «إرم ذات العماد، ٢٠٠٠» ومروراً بـ«كبش المحرقة، دار الريس، ١٩٩٩» ظل فاضل الربيعي مسكوناً بهاجس البحث عن حدود العلاقة بين الأسطورة والتاريخ، تحدوه روح من المغامرة في البحث عن منهج جديد واكتناه تأويل جديد للأشياء يجعل منها إمكانا لقراءة جديدة ومنفتحة، صحيح أن هذه القراءة / التأويل من شأنها أن تصطدم بالحساسيات العربية الإسلامية التي لا تعترف إلا بتفسير وتأويل الأقدمين من المفسرين والحافظين والتي تتحفظ على التأويلات الجديدة، ذلك إن لم تتهم أصحابها بالخيانة، خيانة النص المقدس وبالتالي خيانة الأمة معا.

في كتابه «الشيطان والعرش» راح فاضل الربيعي يعمل بلا كلل، على اكتناه التاريخي من خلف الأسطوري، وذلك برسم لوحة تاريخية جميلة عن الخلفية الحضارية التي جاءت منها الملكة بلقيس . وكما لاحظنا، ولكنه في «إرم ذات العماد» راح يختط خطاً في الاتجاه المعاكس، مؤثراً البحث عن إمكانات القراءة والتأويل من داخل النص الأسطوري الموازي للنص القرآني، إذ أن هذا البحث يضمن له البحث عن آفاق تأويلية رحبة. يقول الربيعي: إن البحث عن إرم بالنسبة لنا يتطلب، وقبل كل شيء، إجراءً احترازيا، إخراج المسألة برمتها من إطارها الديني، القدسي كليا وإعادة إدراجها في إطار التاريخ المتحقق. آنئذ لن تتبقى أمامنا سوى خطوة واحدة مهمة لنكون على أعتاب إمكانات جديدة للتحقق من صحة مقاصد الإشارة القرآنية التي اختلف الفقهاء بشأنها، أعني إخراج المسألة مرة أخرى من حقل التاريخ كليا، وبصورة ناجزة، وإعادة رصفها في إطار الخطاب الأسطوري»(٢٣).

في هذا السياق، يؤثر الربيعي «البحث عن إرم» كما جاءت في الحكاية / الأسطورة التي تذكرها معظم كتب التاريخ والتفاسير، بموازاة التفسيرات العديدة والتأويلات التي طالت الآيات الكريمة التي وردت في سورة الفجر «ألم ترى كيف فعل ربك بعاد، إرم ذات العماد، التي لم يخلق مثلها في البلاد» الفجر ٦-٨ تقول الحكاية/ الأسطورة كما رواها الثعلبي في

«عرائس المجالس» أن عبد الله بن قلابة خرج يبحث عن إبله الضالة في الصحراء، فوجد في طريقه مدينة من الذهب الخالص والأحجار الكريمة «روى سفيان بن منصور عن أبي وائل، قال: إن رجلاً يقال له عبد الله بن قلابة خرج في طلب إبل قد ضلت: أي شردت. فبينما هو في بعض صحارى عدن في تلك الفلوات، إذ وقع على مدينة لها حصن. حول ذلك الحصن قصور عظيمة، وأعلام طوال، فلما دنا منها ظن أن فيها من يسأله عن إبله، فلم يرَ فيها أحدا، لا داخلا ولا خارجا، فنزل عن ناقته وعقلها وسل سيفه ودخل من باب الحصن، فإذا هو ببابين عظيمين لم يرَ في الدنيا أعظم منها ولا أطول، وإذا خشبهما من أطيب عود وعليها نجوم من ياقوت أصفر وياقوت أحمر، ضوؤها قد ملأ الكون. فلما رأى ذلك أعجبه، ففتح أحد البابين، فإذا هو بمدينة لم يرَ الراؤون مثلها قط وإذا هو بقصور معلقة تحتها أعمدة من زبرجد وياقوت، وفوق كل قصر منها غرف مبنية بالذهب والفضة واللؤلؤ والياقوت والزبرجد، على كل باب من أبواب تلك القصور مصراع باب تلك المدينة، وقد فرشت تلك القصور باللؤلؤ وبنادق المسك والزعفران. فلما رأى ذلك، ولم ير هناك أحداً أخذه الفزع. ثم إنه نظر إلى الأزقة، فإذا في كل زقاق منها أشجار قد أثمرت، وتحتها أنهار تجري في قنوات من فضة أشد بياضاً من الثلج. فقال: هذه هي الجنة التي وصفها الله لعباده. والحمد لله الذي أدخلني الجنة» ثم إنه حمل من لؤلؤها وبنادق المسك والزعفران وخرج حتى ناقته فركبها، ثم إنه سار يقفو أثر ناقته حتى رجع إلى اليمن، فأظهر ما كان معه وأعلم الناس بأمره، ففشا خبره حتى بلغ معاوية بن أبي سفيان.

ثم يرسل معاوية في طلبه، وعندما يأتي إليه، يختلي به ليقص عليه حكاية وواقعية تلك المدينة الأسطورية. فينتاب الشك الخليفة بالرغم من أن عبدالله بن قلابة يحمل شواهده من اللؤلؤ والزعفران وبنادق المسك، يرسل الخليفة في طلب كعب الأحبار، فيعلمه هذا أن المدينة هي ارم ذات العماد، وأن الذي بناها هو شداد بن عاد، وأن مكتشفها هو رجل أحمر أشقر قصير على حاجبه خال، يخرج في طلب إبل له في تلك الصحارى فيقع على ارم ذات العماد «و هنا يبدأ كعب الأحبار برواية أسطورة شداد وكيف بنى ارم بعد وفاة أخيه شديد.(٢٢) على طريقة دارسي الأسطورة، يقف الربيعي عند معظم الهرطقات الأسطورية لأسطورة إرم، وذلك في معظم المصادر التاريخية، عند المسعودي وابن خلدون والثعلبي ومعظم الكتب التاريخية التي تناولتها وذلك بهدف فتح إمكانات قصوى للتأويل والحركة. ومن وجهة نظره أن أسطورة إرم ذات العماد، التي يدرجها البعض من المحدثين في باب «الإسرائيليات» إنما هي من «بقايا» معتقد عربي قديم عن الحنين إلى الجنة. ومن وجهة نظر الربيعي أن حكاية عبد الله بن قلابة مع الخليفة الأموي معاوية بن أبي سفيان، وكذلك أسطورة شداد بن عاد وكيف بنى إرم ذات العماد وكما يرويها كعب الأحبار للخليفة الأموي، تكشف عن سعي حثيث من قبل الخليفة الأموي لامتلاك سر المدينة الضائعة، لنقل المدينة الجنة والمدينة الكنز واللغز معا، يقول الربيعي «امتلاك» سر المدينة»، احتكاره، هو ما يبدو هدفاً حقيقيا، فما دامت المدينة تشكل لغزاً سراً عصياً على الفهم وبعيداً عن التناول، فإن الملك(الخليفة كذلك) سوف يسعى وراءه وإن تطلب الأمر «تظاهرة مسلحة» كما هو الحال مع شداد، الذي أرغم ملوك الأرض قاطبة على الإذعان لأمره بتسليم ما لديهم من المعادن الثمينة، وهو ما يبدو أنه المحرك غير المرئي وراء تسيير قافلة من الإبل المحملة بالرجال المسلحين بدلاً من البضائع. هاتان الأسطورتان تقولان شيئاً محدداً عن المكبوت في الخطاب الأسطوري، فالملك قد لا يجد مناصاً لأجل بلوغ المدينة، امتلاك سرها، من استعارة أدوات البدوي، التي تمكن بواسطتها من الاتصال بالماضي ومعرفة اللغز».(٢٣) من هنا يرى الربيعي ذلك التنافس المحموم بين الخليفة وذلك الأعرابي، فالخليفة يدحض مزاعم ابن قلابة، ولكنه في الوقت نفسه يريد منه أن يطلعه على اللغز، على السر، ولكن أحيمر عاد هذا، يأتي بشواهده من الزمن الميثولوجي، فلقد دخل هذا الزمن، تسرب إليه على غفلة من الناس وأصبح جزءاً منه، وقد يكون هذا هو هدف الخليفة وهدف الناس جميعا، العيش في الزمن الميثولوجي وفي رحاب الجنة بدلاً من التيه في صحراء الحاضر. وهذا ما يفعله ابن قلابة، إنه وهو البدوي الذي يطلب أثراً لإبله،

يتجه بكل حنينه نحو «مدينة أسطورية»، يشعر حيالها بأنها مكانه الأول، وطفولته الأولى والبعيدة. أما بالنسبة للخليفة، فهو لا يريد أن يشاركه أحد في معرفة سر المدينة، فالسر تاريخاً حكر على السلطة حتى لو كان الآخر يملك كل الدلائل خاصة إذا كان سر المدينة، المدينة التي تفوح مسكا وزعفرانا، وحيث يطمح الملك باستمرار إلى بنائها على غرار النموذج الميثولوجي الكوني، وهذا هو سر جميع المدن القديمة في العالم والتي تقول عنها الميثولوجيات القديمة أنها بنيت وفق أنموذج كوني وجد في السماء قبل أن يوجد في الأرض. وتذهب إحدى الحكايات / الأساطير وعلى سبيل المثال إلى القول بأن إرم هي تدمر، وإنما هي من صنع قوى خارقة، نسبها العرب إلى الجن.

لا يكتفي الربيعي وكما أسلفت في الوقوف عند إرم، بل يتعداها إلى أسطورة مماثلة تقول: إن إعرابياً اسمه «الأكيدر» من بلدة قرب عين التمر في العراق تسمى «دومة» ذهب لزيارة أخواله من بني كلب في أطراف الشام، فبينما هو يسير في بعض الطريق إذ ظهرت له مدينة مهدمة مطمورة في الرمال، لم يبق إلا بعض جدرانها وكانت مبنية بأرض تسمى الجندل(حجارة الجبل) فقام الأكيدر بإعادة بناء المدينة وغرس فيها الأشجار وسمّاها(دومة الجندل). هنا يتساءل الربيعي: ما هو المغزى الذي ينطوي عليه هذا التكرار في إيقاع الأسطورة ذاته، إنشاء مدينة في قلب الصحراء أو العثور عليها مطمورة في الرمال، ودائماً ثمة أعرابي(وعلى العكس مما ظن ابن خلدون من أن الأعراب أهل عبث وانتهاب)، ولسبب عرضي تماما، يقوم ببعثها إلى الحياة.

ما يصل إليه الربيعي في خاتمة كتابه المميز، وفي مغامراته المستمرة لفك لغز المدينة في الأسطورة العربية هو أن البحث عن إرم قد يتجاوز، بالفعل، حدود النص المقدس، أو مغزى أسطورة من الأساطير العربية القديمة، وقد يتطلب تكراراً رمزياً للفعل ذاته: الخروج إلى «الصحراء» والسعي وراء إبل ضالة، أي تكرار للمغامرة نفسها، بوسائل أخرى(٢٤)، ونزعم والقول للربيعي أن هذه المغامرة تحمل في طياتها وعد المتعة والمعرفة بآن واحد، ونقول وعد الحلم ببناء المدينة الفاضلة؟ والأهم إعادة الاعتبار للعجائبي والأسطوري، لتلك الذخيرة العجائبية الحية، ولذلك الابن الضال(أي الأسطوري والعجائبي) الذي يهدده أبوه المعمد بالمادوية التاريخية بالخصي وعدم الاعتراف به بحجة أنه ابن سفاح من شأن حضوره أن يلوث قناعاتنا العقلية الراسخة، ومرات أنه من عالم العقل المستقيل على حد تعبير الجابري.

**الهوامش والمراجع:**

١- حسن قبيسي، المتن والهامش،(بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٥) ص١٣٢ وكذلك ص١٣٩.

٢- في مقال له في روز اليوسف، ١٨ كانون الثاني/ يناير ١٩٩٩. دعا القمني إلى إعادة كتابة التاريخ الحقيقي لمصر(تاريخ مصر الفرعونية والقبطية) بعيداً عن تاريخ الغزاة أي العرب المسلمين، وإلى طرح التاريخ الإسلامي جانباً باعتباره «تاريخ جماعات متشظية من قبائل عربية بلا تاريخ» وإلى اعتبار هذا التاريخ «تاريخ احتلال» لمصر، وإلى القطيعة مع «عقلية العرب الغزاة» وإلى اعتبار الرئيس المصري حسني مبارك الممثل الشرعي لتحوتمس الثالث أكثر منه ممثلاً لعمر بن عبد العزيز ؟

٣- هذا ما كتبه حسن حنفي في خاتمة الكتاب وما كتبه نصر حامد أبو زيد، ص٢٧٩-٢٩٦ ضمن كتاب «الأسطورة والتراث».

٤- هذا ما يؤكده القمني في مقابلته المنشورة في جريدة القدس ٦/٩ أيلول /سبتمبر ١٩٩٧، أجرى المقابلة مجدي حسين.

٥- سيد القمني، الأسطورة والتراث(القاهرة، دار سينا للنشر، والصقر العربي للإبداع في ليماسول، ١٩٩٢) ص ٢١.

٦- محمد أركون، تاريخية الفكر العربي الإسلامي، ترجمة هاشم صالح(بيروت، مركز الإنماء القومي،١٩٨٦).

٧- سيد القمني، الأسطورة والتراث، ص ٢٠٥.

٨- المصدر نفسه، ص٢٢٢.

٩- سيد القمني، مقاله المنشور في روز اليوسف ١٨/١٢/١٩٩٩م.

١٠- سيد القمني، الأسطورة والتراث، ص ٤٣.

١١- المصدر نفسه ص٣٩-٤٠.

١٢- المصدر نفسه ص٤٠.

١٣- المصدر نفسه ص٤٣.

١٤- المصدر نفسه، ص١١٣. في كتابه الموسوم بـ«ديانة البدائيين في نظريات الإناسيين، يعلق الأناسي البريطاني إيفانز برتشارد على أطروحة فرويد في الطوطم والتابو» بقوله: إن فرويد يروي لنا حكاية لا يسمح لنفسه بروايتها إلا أن نابغة من نوابغ الزمان، إذ ليس ثمة أي دليل يؤيدها. لكن بوسعنا أن نقول إنها حكاية نفسانية وصحيحة، بالمعنى الذي تكون فيه الأسطورة صحيحة، رغم أنها غير مقبولة حرفياً من الناحية التاريخية. كان ياما كان - فالحكاية تبدأ كقصص الجنيات - في الزمان الذي كان البشر يشبهون القردة إلى حد ما. كان هناك ذكر يمارس سطوته.. إلخ من الحكاية الفرويدية. الكتاب ترجمة حسن قبيسي وصدر عن دار الحداثة ١٩٨٦.

١٥- سيد القمني، المصدر السابق،ص١١٣.

١٦- فاضل الربيعي، الشيطان والعرش: رحلة النبي سليمان إلى اليمن(بيروت، رياض الريس للنشر والكتب، ١٩٩٦)ص١٢.

١٧- المصدر نفسه، ص١٣.

١٨- المصدر نفسه، ص٢٠.

١٩- المصدر نفسه، ص٢٠.

٢٠- المصدر نفسه، ص٢٠.

٢١- فاضل الربيعي، إرم ذات العماد: من مكة إلى أورشليم، البحث عن الجنة(بيروت، رياض الريس للنشر والكتب، ٢٠٠٠) ص١٣.

٢٢- المصدر نفسه، ص٢٥-٣٢.

٢٣- المصدر نفسه، ص٤١.

٢٤- المصدر نفسه، ص٤١.

# «سيدي وحبيبي» لهدى بركات
# من الشجن الغنائي إلى التركيب الموضوعي

أحمد المديني ★

**تختار بركات تأسيس عالم مسرودها الجديد على عماد الطفولة؛ العتبة الأولى للبكارة ومساحة البياض الأولى التي لم تشبها شائبة، ولم يمسسها ضير بعد، لتنتقل تدريجيا إلى خطوات الألم في درب التجربة.**

★ روائي وناقد من المغرب

## في السردي ومقتضاه

نحتاج دائما أن نتساءل ـ التساؤل المرتبط بقلق المعرفة، طبعا ـ عن الأسس التي تنهض عليها الأجناس الأدبية، لا من أجل تفكيكها نظريا، مرة أخرى، وليس لصنع خرائط جمالية ذهنية ننظم فيها سيرة الجنس الأدبي وسنن تدبيره، فإن تلك عملية موكولة إلى الدرس الأدبي، والنقد المتعين به تخصيصا. إن مدعاة التساؤل من وجهة نظرنا، وفي السبيل الذي سنذهب فيه، قرينة بمنهجية، لنقل ببساطة بطريقة وشاغل قراءة لا تكتفيان عادة بالتلقي الحيادي أو العابر، بل يحفزهما الفضول لإعادة العمل إلى جذوره بغية إعادة تركيبه، بما يكشف أصله وفصله، وخطط اللعب الراسمة له بالأدوات المختلفة لهذا اللعب.

نظن أنه لا يوجد– مثل الرواية– جنس أدبي قادر بمكوناته، ورؤاه، وطرائق بنائه الفنية، وبعد ذلك الأنساق الناظمة له، على توليد الأسئلة المتصلة بنشوء العملية الإبداعية وتجديدها لفهم متواصل للعمل الأدبي، ولفحص اوليات اشتغاله ؛ هذه التي ينبغي أن نعتبر القارئ، ومن باب أولى الدارس، شريكا للكاتب في ضبطها ورسم خط مسارها. ذلك أن الجنس الأدبي ـ لتكن الرواية في حالتنا ـ إذا كان هو تاريخ بنائه من داخل التجربة الإبداعية، ومن ثم انتظامه في حلقاتها وشجرة الأنساب الكبرى التي سيلتحق بها وإن استطاع أن يمد نسبها، فهو في الآن عينه

تاريخ قراءته وسيرورة تأويله تصنع من العمل الضعف، وتلقحه بطاقة إنجاب التعدد. وهذا هو الفهم الأنسب لمقولة «العمل المفتوح» التي قرئت كنسق لتعدد التجنيس المنبني على انزياحات النص واختراقاته، وفق تصور معلوم في تاريخ النقد الأدبي الحديث، بإيطاليا تحديدا، بينما يغفل بعض أهل الفهم منظور «مكتبة بابل» البورخيسي، من جهة، والتدخل الحاسم لإوالية القراءة المركبة ـ ذلك المختبر الهرمنوطيقي الخطير ـ بوصفها أداة حاسمة في إنجاز العمل الأدبي للوصول به إلى اكتماله، لو صح له ذلك، وفي الحد الأدنى، من باب المفارقة، إفساد براءة تلقيه، فضلا عن حسن نواياه المزعومة.

من نافلة القول أن الاندراج في سياق هذه المقاربة يتطلب، علاوة على الوعي بالنقد، نصوصا مؤهلة ويتأهل بها. إننا كثيرا ما نتحدث عن الأدب، عن الشعر والرواية، بإطلاق، والحال أنه لا توجد في النهاية إلا نصوص مفردة بها وعلى هدي تكوينها وبذخها الإبداعي تبنى نظرية الأدب، فيما يهتم تاريخ الأدب بالكم إلى ما لا نهاية. من المفيد أن نستحضر هذا الطرح الذي هو أبعد ما يكون عن الانتقائية بقدر ما يعتبر الأدب زبدة وشذرات، وهو ما كان النقد الأدبي عند العرب في القرنين الثاني والثالث الهجري سباقا إليه، ولا عجب أن يبني غريماس، بعد قرون مديدة عن هذا النقد، نظريته السيميائية ـ العاملية باختبار قصة واحدة لموبسان، «صديقان»، كأنها الأدب كله، وإنها لكذلك. وليس الذوق الذي لم يعد مقياسا أبدا، اتصل بالاستحسان أو النفور، ما يجيز التأهيل، ومن ضربه أي رغبة عنيدة، مدعية وملحاح. والتقليد مهما تقيد بالقواعد واقتفى الأثر، لا ولا الاستمداد من المبذول المجاري لذوق عام آخر، أضف إلى هذا حتى الالتزام باشتراطات من طبيعة سوسيو ثقافية، وأخرى تروجها ما يشبه «النحل» والحلقات النقدية وما في حكمها؛ إن ذلك كله زبد يذهب جفاء، أما الأدب الذي ينفع الناس، طبعا بالجمال ونظام الفن وتدبير حزن الوجود، فهذا يمكث في الأرض، أي في التاريخ العريق لشجرة الابداع الإنسانية.

ليس مثل الرواية ما يجيز هذا التصور، الذي نعتبره محك تأهيل الآداب وصعودها في مراقي نضجها أو بقائها تراوح رقعة التعلم والمستنسخ. ونحن نرى في مجافاته أو الإشاحة عنه بالدوران في المتاهات «المحلية» التي لا تفضي إلى أي منفذ، أو إعلان التعلق بواحدة من «الصرعات» التي ليست لها، بالطبع، أي علاقة بالأدب، أي بالكلام المنشئ ذي النسق التعبيري بجمالياته المخصوصة، لا أكثر من تصريح بالنوايا ؛ نقول إن في هذا، ونظير له وفير، ما يعوق قدرتنا في كتابتنا الأدبية العربية الحديثة عن وضع تجربتنا التاريخية والإنسانية في القوالب والهيئات المؤهلة لها تعبيريا بدون تحفظ أو خوف على صحة التواتر النسبي إلى تلك الشجرة المعلومة، من نحو. وهو، أيضا، ما جعلنا نتخبط، إلى ما لانهاية، في تجريبية نظرية تسعى، على الأغلب، للانتماء إلى نهايات التحليل النقدي أو الإلتحاق بها متغافلة عن المقدمات، متعيشة على سقط المتاع النقدي، الذي لا يستطيع تأسيس أي تقاليد أو أن تعترف به هذه، ولذا يظل يراوح مكانه، ومعه نبقى بعيدا عن طرح الأسئلة الأم، أي تلك التي تنجب ـ تنتج النص، تؤسس الجنس الأدبي وتعيد، منذ أمس واليوم، وغدا، من نحو آخر.

ليس ما نعلن حكم قيمة، بقدر ما هو استفزاز مقصود بمثابة دعوة أخرى للانتباه إلى وجود متن أدبي عربي حديث، محدث وحداثي، أيضا، تتضافر فيه كل أسباب المعقولية والتعبيرية، هو المتن الروائي المتشكل الآن تراثا، والذي غدا بوسعنا تصنيفه وقراءته كتراث، وهذه أعلى رتبة يمكن أن يصل إليها الأدب لاصطفاء حداثته. لا اعتماد هنا بالضرورة على الكم المتراكم حتى وإن مثل المضمار المادي كمواد خام هي جماع ما يكتب في جنس أدبي، فالتراكم شرط وجود المتن ولا يفتي حتما بأصالة النوع، ومن ورائه بجدارة الكيف. النوع نصوص مؤسسة، تتسم بخصائص الجنس الأدبي، أولا، لتنتقل إلى اختبار واجتهاد خصائصها، المستقلة والرافدة في آن، مكونة بذلك تراكما موسوما بها هو المعتمد لدى الباحثين في نحت ملامح التيارات والمراحل والقطائع التي يحدثها الروائيون الموهوبون، المجددون. الآخرون وجدوا ويوجدون حتما بحكم إصداراتهم، فهذا فعل ما في ذلك شك، لكن التاريخ الأدبي شيء آخر، قل إن مقاييسه

ومجال نشاطه أكبر من أن يحصر في فعل واحد، وأصغر، أيضا، من أن تعثر عليه ضمن مساحة شاسعة من سهول وغابات القول الأدبي أو ما في حكمها، ما يحتم رسم دليل سير ومعجم رموز وعلامات وأيقونات. وبما أن الأدب الغربي، الرواية الغربية أضحت تراثا، أي أنها حداثية منذ لحظة ولادتها، فهي تتوفر حقا على هذه العدّة. يتسلح بها الكاتب والدارس والمعلق العابر، وزاد لقارئ لا يقبل أن يذهب إلى الغابة ويلفى نفسه هائما على وجهه. أعني كما يذهب القارئ العربي الذي تراه في كل مرة وكأنه يكتشف الأدب للمرة الأولى، ويتعلم الرواية دراسة أو هواية في غياب الدليل. لا لتعذر وجوده، فهو ممكن دائما، ويحتاج إلي إعداده باستخراجه من ركام تاريخ الأدب، والتخلي عن تلك القسمة الاصطناعية بين قديم وحديث، دعك من سجن النصوص في شرنقة الأدب الوطني، القومي، بالإنتقال إلى البحث عن أدبيته. أدبية ذات اتجاهين : واحد أفقي، تتكون به الرواية، مثلا، وتتحاور في سياق التاريخ والانبناء العامين. وثان عمودي، هو السيرة والصيرورة الشخصية للنص وصاحبه، وعليها المعوّل.

كأن نقول، مثلا، إننا سنتحدث، سندرس الرواية العربية، وهذه الرواية كما كتبت في بيئة اجتماعية وثقافية هي لبنان. نفسها التي تغلي بالتيارات والأساليب، وتحتل فيها تيمات كبرى حيزا كاملا باعتبارها مناط الصراع السياسي والإجتماعي، وكل ما يكتب يتبأر حولها. لكن في قلبها، ومن حيث تتناسل إما «شرعا» أو بكيفية هجينة روايات تفرض نفسها على الواقع الأدبي، بحكم انتمائها إلى التيمة السائدة أو ابتزازا، استطاع أفراد قليلون، والأصيل قليل دائما، أن يجعلوا من رواياتهم مدماك النص الذي يصنع صيرورته الخاصة بعد أن انبثق من الرحم العام ضمن رؤية سوسيولجية مشتركة، وباستخدام الأدوات التعبيرية المتاحة للجميع. إلى هؤلاء تنتمي هدى بركات وتأتي في صدارتهم، ولكل انتماء، بطبيعة الحال شروط ومحددات. يأتي في أولها أن يمتح الكاتب من معين عام قبل أن يصبح له منهل ذو مذاق، ذلك أن الصفات تكتسب بعد الموروثات، وهذه عماد كل من يمشي في درب إبداع مفترض، سواء تعلمها في الطريق أو نضحت في ثمار محصلة التجربة. والمعين العام وضع اجتماعي، من غير شك، ومناخ ثقافي مركَب، سواء كان الإرتباط به بالسلب أو الإيجاب أو الحياد. وهو في الكتابة يأخذ ضرورة معنى الانتساب إلى تقاليد معينة وملزمة في الأدب بدونها لا يستقيم القول، على الأقل في بداياته، وليس لهذا علاقة بالتقليد ولا بالتجديد. وفي حال إنتاج روائي بيئته أو مصدره لبنان يأخذ المعين مدلوله المباشر المتمثل في ما التقى الاصطلاح اللبناني إجمالا على تسميته بـ«الحرب الأهلية» ؛ هذه التي بسبب طولها الزمني، وجذورها، وتداعياتها، وامتداداتها، باتت تشكل حياة بأكملها، رغم أنها النقيض في معناها فهي الحياة الوحيدة الممكنة. الدليل على ذلك أن عشرات النصوص الروائية لاذت بها، واتخذتها فضاء وموضوعا ولم تتنفس تلك الحياة إلا بشخوصها وبمصائرهم، حية بقيت أو إلى الفناء آلت.

الوجه الثاني في هذا الانتماء هو الإدراك الطبيعي والواعي في آن بأنه لا توجد حياة أخرى مبذولة، أو ممكنة، كما نسميها، إلا ما شكّل الأوضاع الذاتية والعلاقات الاجتماعية والإنسانية في أتون زمن الحرب، هي وحدها أو ما يقع على هامشها، لا غيرها. ما ينعكس، آليا وتلقائيا، على الرواية والمشتغل بها، وذلك بتفكيك التيمة المسيّدة، واطراح بداهتها شبه المبتذلة، بحكم أنها صارت على كل الألسنة وحبرا لأي قلم : نعني توصيف وتصنيف «رواية الحرب». كأنه يمكن أن يوجد شيء أو شأن آخر في زمن لا اسم له إلا الحرب. نحن نعلم أن النقد الأدبي السوسيولوجي، البنيوي التكويني منه أو العام، معني بإثارة مثل هذه القضايا، لكن مشكلته، وقد قرأنا بعضه في أبحاث جامعية لبنانية منشورة ومرقونة، أو في التعليقات الصحفية، أنه اختزالي ومصادر للمطلوب ؛ النص لديه شفيع لمسبقات لا أقل ولا أكثر، ورؤية العالم التي هي المكون المركزي تتبعثر في تشكيلة من العناوين «الموضوعاتية» باعتبارها مادة النص وعالمه ودلالاته، كما لو تعلق الأمر بأصناف من الطعام في مائدة واحدة، فيما الرؤية ليست للعرض وإنما هي الكمون، وهي حتما ليست فردية بل جماعية أو على الأقل تصور مجمّع عن واقع كلي، مركب.

ونرى الوجه الثالث لأطروحة الانتماء العام، ناجما نوعا

ما عن سابقه، من الانحياز شبه الكلي للرواية العربية في لبنان، خلال الفترة المشمولة بهذه الدراسة، إلى موضوع الحرب أو مادته أو ظلالها ؛ هو انحياز مسبق، غير مفكر فيه بالضرورة. صحيح، كما قلنا، بأن الحياة انقلبت حربا كلها، ولكن الأدب لا يعرف عادة الانقلاب في رؤاه وأشكاله بين عشية وضحاها، ولذا تصبح الكتابة هنا انخراطا في الواقع لا صوغا، بالضرورة، للأدب، وتأكيدا آخر لمقولة الواقعية في حدها الحرفي. في بيئات أخرى يسمى هذا أدب المقاومة، كما نعرف عن أدب المقاومة الفلسطينية، القريب منا زمنيا وجغرافيا والتزاما ووجدانا، طبعا. أو في آداب غربية، فرنسية وإسبانية وسوفياتية، وهي جلها لا تؤخذ على محمل الإبداع بقدر ما تصنف تعبيرا عن موقف أدبي في ظرف تاريخي ؛ موقف الدلالة الواقعية تتماهى مع الحدث مناط القول. ليكن، فهو موقف اللقاء المشترك، ذاك الذي يغدو منعطف افتراق المواهب وانطلاقها بعد ذلك في كل اتجاه.

ورابع الوجوه، وليس آخرها، للانتماء العام، أن يحس الكاتب بوجوده ندا بين أنداد، مستمدا طاقته وجذوة إبداعه من ذاته فيما هو يعيش ويتحرك في المصهر العمومي للحياة. إنها خاصية أخرى تدخل بها هدى بركات في المدار الجمعي لجيلها بمعاناته، وثقافته، والصراعات المحتدمة في زمانه، قبل أن ينفرد كل طائر بتغريده : هذا الذي يحقق انتماءه إلى الموسيقى العظمى للوجود، وبدونها لا يكون. وهي كائنة، لا بصفتها الأنثوية في الطبيعة، ولا بابتزاز الإحالات المستحقة أو العسفية لهذا المرجع. إنها امرأة تكتب، لا أنثى كاتبة، ولا تبيح لنفسها ولا لأي متلق أن يصنفها في تلك الخانة الاستهوائية اللا نقدية المسماة «الأدب النسوي»، يتلهى بها بعض النقاد الذين افتقدوا كل مشروع نقدي، وغالبا ما تلوذ بها مغشوشات الموهبة، واللواتي يستعملن الأدب كما تستعمل الحلي الزائفة لاستجداء اعتراف قسري لا يصمد مع الزمن. وبالطبع، فلا مجال هنا، للحديث عن الحساسية الأنثوية وملامحها في الإبداع وما شاكل، مما لا يسمن ولا يغني في أي تحليل سديد.

أضحى بوسعنا الآن، وقد انتهينا من هذه الوجوه، الإنتقال طوعا وانقيادا إلى ما يمكن اعتباره قطب الرحى في تجربة كل كاتب، وهو ثابت ما ينفك يرسخ عند هدى بركات يصنع قطبها. ذكرنا سابقا بأن الكاتب، الروائي في خطتنا، لا بد له أن ينتسب إلى شجرة الأدب العامة بمؤهلات معلومة، وما ذلك عليه بهين، فكيف لو ارتهن تحقيق جوهر هويته بأن يوفر لكتابته «حالتها المدنية» و«دفتر تحملاتها» الخاصين بها. هنا حيث نستطيع الغرف من النبع والوصول إلى المصب، تدفعنا ريح السرد الرُخاء في المجرى الدافق بينهما. وقد تحقق لمن أضحكت الحجر بعض هذا وما يمتد. ومن حسن مجترح القراءة النقدية لعمل هذه الروائية أن يجد أمامه هذا المعطى المركزي، ملتقى كثافة تجربة وسيرة كتابة، فليس أصعب من معالجة خطة نصية ناشئة، كما ليس أكثر خطلا وخطرا على الدارس، وعلى الناقد، من اجتزاء نص واحد بمعزل عن إنتاج صاحبه. لا بغرض التاريخ، ولا التتبع التيمي، ولا رصد مراحل التطور الفني لمجمل نتاجه (كذا)؛ ذلك كله يتأتى لنا رسم خطوطه البيانية في خريطة موازية بمهارات قرائية متداولة، وإنما لأن العمل الواحد، المفرد، لا بد أن يتعدد، وهو يحتاج إلى ذلك في سلسلة النسب المتواشجة، الشرعية، للعمل الكبير. ومما لاريب فيه أن القراءة النصية الحرفية، السيميائية، مثلا، في غنى عن هذا المسلك لأن الأمر ببساطة قرين أساسا منذ البداية باختيار منهجي. الاختيار ذاته الذي يملي فروضه، ويلزم الدارس لدى تبنيه بأن يخضع التلقي - وهي حالتنا هنا، كما ينبغي التوكيد - لوقوع العمل المدروس في سلسلة نسب نصية تنحو إلى الأدبية الروائية، وليس إلى الأدب الروائي، عموما، بما أن كاتبته باتت تستند على تراث، وتنذر المتلقين بفعلها، بحكم نزوعها الحقيقي أوالإيهامي لإحداث القطيعة مع«تراثها»، من أجل الرواية دائما.

## في المتن وتبعاته

على الرغم من تعييننا لرواية واحدة للكاتبة مؤشرة في «سيدي وحبيبي» (بيروت - دار النهار - ٢٠٠٤)، فإننا نقصد متنا بكامله، ونحتاج للتعامل معه بوصفه كذلك، ومن هنا تأتي أرجحية مقولة التراث الشخصي عندنا. يعرف قاموس روبير الفرنسي المتن بأنه: «مجموعة قطع، أو وثائق تخص موضوعا واحدا»، وبالتسليم بأن

شأن الرواية جنس أدبي تعتمل فيه جملة مكونات، الموضوع أحدها لا واحدها فإن المتن البركاتي يشتمل عندئذ على مجموع الروايات التي أنشأتها صاحبته، والعمل المعنون قطعة منه. إنني والقارئ، إذن، مدعوان لاستحضاره ووضعه أمام أعيننا وهو غائب فيما نحن نقرأ شاهدا، وبدون ذلك تكون القراءة تجزيئية والتحليل مبتسرا. طبعا نحن نستدعي قارئا مواظبا، لا هاويا أو متصفحا، تماما كتعاملنا مع المتن الذي لا ينجزه أي منشئ هاو أو واضع بضع حكايات. بهذا التنبيه لنستحضر عملين نعدهما أساسين لهدى بركات : «أهل الهوى»(د ن ـ ١٩٩٣)(و«حارث المياه» (١٩٩٨). يعتبر الروائي الالماني بروخ أن أفضل طريقة لفهم ظاهرة هي بمقارنتها بغيرها طبعا. لكن هل تجوز المقارنة في سياق متن واحد، خاصة إذا كنا نؤمن بوجود رؤية كلية يمتح منها العمل ويجليها في القطع المتواترة. يعلمنا الأدب المقارن الذي برع فيه الألمان تحديدا أنك تحتاج في هذا المضمار، أول شيء، إلى مادتين أوعنصرين أجنبيين عن بعضهما أو لا يثبت المطلوب. لكن، لا شيء يمنعنا من استخدام مفهوم المقارنة إجرائيا، وخاصة إذا كانت الرواية مناط الدرس ستحيلنا، بأسلوبيتها، وهيكلتها، وطريقة تجنيس الجنس الأدبي فيها، إلى نموذج يختلف عنها وتكاد تنكره، وببروز وجه التماثل والتضاد سيصبح فهم ظاهرة المتن، ومنع العمل المخصوص، أفضل.

تنتسب الروايتان الأوليان إلى فضاء الحرب اللبنانية المشتهرة باسمها المعلوم، وعالمها يصنع في هذا الفضاء كما تنسج علاقاتها ومصائرها ضمنه. هذه معلومات مبذولة في الطريق عن كل رواية ارتبطت بهذا الزمن وحدثيته. إن للحرب اللبنانية الآن خزانتها الأدبية، والروائية في قلبها، ولا نعلم إذا تم توثيقها وأرشفتها على الوجه المطلوب مما سيفيد، في الحقيقة، من جوانب عدة، نظن الموضوع والأزمات المرصودة في أساسها. سيكون هاما، من نحو آخر، بالغ الأهمية للذين يحشرون أنفهم أبعد من الحفر السوسيولوجي أن يمتحنوا النصوص بعد أن عبرت اللحظة التاريخية المأزومة المسوغة لها تيميا وموضوعيا، ولم لا وجدانيا وفيها كثير مفرط في الحنين والتأسي، مغمور بالحس الفجائعي حتى النخاع، بما يجعلها أقرب إلى بكائيات ومرثيات رثة في شكل لوحات وسرديات متهافتة، منها إلى روايات. إن ما يزول بزوال الموضوع يلتحق بالتاريخ، وتكون له قيمة الشهادة Le temoignage وما تكمن فيه هاتان السنادتان وقد وقف على قاعدتهما ليتسنم الذرى الأخرى، فقد أدرك مرامه : الرواية من غير شك. لا يوجد هنا تبجيل ولا مفاضلة، ولكن حديث في صميم الأدب بما أنه يمتلك أدواته المستقلة لصوغ العالم، ولتدبير الحزن والفرح فيه على السواء.

«سيدي وحبيبي» هي الفيصل، بحكم إثباتها أن السابق عليها باق روائيا، تعبيرا أدبيا فوق أنه سجل تاريخي بعينه، يشترط به اللاحق وبه يدعم، أيضا، أدبيته الخاصة. في هذا الترابط الجدلي تكمن الخاصية الفنية لسرديات هدى بركات بتعينها في سلسلة متواليات حكائية يتقوى بناؤها وعالمها، كما تتكاثف شجونها، بتضعيف عوالمها، وتنويع أنوية ـ جمع نواة ـ الصراع فيها لتلتقطه دوما أنا ساردة، منطلق بؤرة الخلق والدمار والتلف، ومنتهى الألفة المنسجمة بالتناغم اللازم الذي يحتاج إليه أي تعبير فني يروم قول المأساوي ولا يسقط في الابتذال. وتتجلى الخاصية الثانية الأساس في هذا المنحى في كتابة تنزع إلى النقض ـ وهو ضرب من النقد ـ الذاتي لأسلوبها لكي لا يستقر في أسلوبه ويستمر في توتر لا ينقطع بتفاعل مع التوتر الدرامي الذي يصنعه الروائي بحبكته ومنوال حكيه. ما من شك أننا مع سرد يتميز بانتقالاته المربكة، القلقة، والتي قد لا تكون محكمة دائما وهي ترصد من جهة المتلقي غير السلبي، أي المشترك في نشاط قراءة النص أو إعادة كتابته من زاوية إواليات التلقي. ما يقودنا إلى خاصية ثالثة مناطها في كون تواتر النقض يؤدي إلى تعدد مستويات السرد بحسب الأدوار التي ينفذها بين حكي، ووصف، وحوار، ومونولوغ داخلي، أو وفق التدلال الذي تنطوي عليه كل متوالية سردية وأداة على حدة. سنستقرئ حتما الخاصية الرابعة لهذه الكتابة المطروحة أسلوبيا على مستويي التنوع والتفاوت الباحثين عن الانسجام طورا، والمفتقرتين له طورا آخر، فنيا طبعا. إنه في الواقع تذبذب في عملية تبئير السرد بحسب موقع السارد. وخلافا لما ينص عليه النحو السرداني ـ ذي التطبيقات المدرسية الآن ـ فإننا

نذهب إلى أن فعل التبئير ليس شكليا البتة، قاربناه من وجهة نظر جان بوييون أو عالجناه وفق توزيع جيرار جينيت : عندنا، بالإضافة إلى الترسيمات المعلومة، أنه دال علـى مدلـول متـعلـق بـرؤيـة وعـالم السـرد، وبـ«إيديولوجيته»، لو شئنا، كناظم قولي في هذا المحفل السردي أو ذاك. وكلما تعددت المحافل تناسلت منها المستويات، وفيها على الدوام تقريبا تمفصل بين الذات والمجال الذي تتحرك ـ يمكن تسميته موضوعا من باب التبسيط ـ وهما محوران يتغذيان من بعضهما في كلا الروايتين، صنيع دودة ماريو فارغاس يوصا بصاحبها، فينبثق منهما محور ثالث هو طقس أو روح التذويت الذي تمارسه الكاتبة على عملها، تسترت بقناع السارد أو أتى منداحا في بوح الشخصيات تنضغط تحت هول قوة عاتية ـ الحرب، طبعا ـ وينشطر مصيرها بعيدا عن أي اختيار.

ليس التذويت مهيمنة وحسب في الفعل السردي لـهدى بـركـات، بـل هـو مـوسـيـقـى الرواية، أو إنـه الإيقاع الدفين يسري في أوصال العمل من البداية إلى النهاية به تحصل الرواية على استحقاقها أو لا تكون. حين يخفت هذا الإيقاع ينقلب السرد إلى نثر مـبـتـذل مـقـصـود لـلـحـيـاة الـيـومـيـة، ذلك أن السرد الروائي كأسلوب كتابة جاء لتحقيق هذا الهدف مع التبدل الجوهري الذي اعترى البنيات الإجتماعية والاقتصادية للمجتمع الغربي، أي انقلابا على روح الملحمة وتعبيرها، كما تتبنى ذلك الأطروحة اللوكاتشية الشهيرة. أما حين يعلو فإنها الغنائية عندئذ ما يبسط سيادته (LE LYRISME)، الشيء الذي قد يدفعنا إلى التساؤل عن مدى تجاوب هذا الأسلوب، هذا الإيقاع، مع سرد مبؤر حول الحرب وشخوصها وجنونها، من جهة، وعما إذا كان هذا المنزع لا يؤهل حقا لإنشاء أعمال موضوعية قادرة على الإرتفاع فوق النبر الذاتي، البوحي، الاعترافي، الشعري إجمالا، واستيعابه في رواية تصهر المقياس الإستطيقي والمفهوم الوجودي في لحمة واحدة، من جهة أخرى. رب قائل : ألا يعد كلامنا معادلا للقول بـأشـكـال مـا قـبـل ـ روائية، ويُنظر إليه بمثابة تصنيف، بل وترتيب قدحي، ما قد يشي في النهاية بوقوعنا في تناقض مع ما أخذ عندنا درجة الاستحقاق؟

الحقيقة أنه لاينبغي طرح هذا التفكيرلا بصيغة الإستفهام، ولا التعجب، أيضا، لأن المراد منه محاولة رسم العلامات الفارزة للسرد البركاتي، وتشخيصها عودا على بدء، انطلاقا من رواية«سيدي وحبيبي».

ولعل أول ما يلفت النظر في هذا العمل أنه مختلف، على الأقل من حيث الظاهر، عن عمل الكاتبة برمته، لدرجة إمكان نسبته إلى آخر، وبالطبع فالآخر هو ما أصبحت عليه المؤلفة، بعد تفاعل مع الزمن، أو تعامل مع التعبير السردي، أو إحساس وفهم مغايرين لتجربة شكلت محور أعمالها السابقة، هي وزملاء لها احترقوا إنسانيا بنار تلك الحرب. ولأمر ما تختار بركات تأسيس عالم مسرودها الجديد على عماد الطفولة : العتبة الأولى للبكارة ومساحة البياض الأولى التي لم تشبها شائبة، ولم يمسسها ضير بعد، لتنتقل تدريجيا إلى خطوات الألم في درب التجربة، بمعنى اختبار الحياة البغيض. وليس مثل الطفولة وسيلة لصوغ الحياة في رعشاتها الأولى إلى حدود البراءة والسذاجة. فكيف والبطل ـ لم نعد نستخدم هذا المصطلح في السرديات، ولكن مساره الفعلي، الحكائي دوما بطولة كاملة ـ يحمل إسم «وديع»، كإشارة أولى على مفارقة الوداعة التي تولد وستكبر في محيط الذئاب الذين سيحولونها إلى وحش كاسر. رغم الاستهلال الذي يظهرهذا البطل وقد تحول وقطع شوطا في طريق مصيره، وفي البحث والمنال الخاصين اللذين سماهما خضوعا وحبا، إلا أن الرواية سرعان ما تطلق بدايتها الفعلية التي ستسير بها، على وجه العموم، وبارتجاعات محدودة، في سرد خطي متصاعد، إذا ما توقف في محطات الإستبطان أو المونولوغ الداخلي أو بعض اللوحات وغيرها من مقتضيات حكاية ورؤية هذا العمل، فإنه ما يلبث أن يستأنف المضي على خطى كرونولوجيته تارة، وحدثيته تارة أخرى.

نعتبر هذا النهج اختيارا يظهر السرد وهو يتبلور في السنن الفني للقصة التقليدية، التي تضبطها الوحدات الثلاث

**«سيدي وحبيبي» هي الفيصل، بحكم إثباتها أن السابق عليها باق روائيا، تعبيرا أدبيا فوق أنه سجل تاريخي بعينه، يشترط به اللاحق وبه يدعم، أيضا، أدبيته الخاصة.**

المحكمة، كما عرضها فورستر في كتابه المرجعي عن فن القصة. بذا يمثل الإختيار إياه الإشارة الأولى المعلنة من الكاتبة عن نيتها إحداث تغيير في مسار طريقة سردها سنراه، مع تتبعنا لحكاية العمل Story، ولطريقة العرض، ومن خلال الموقع المركزي الذي يحتله سارد ثابت كلّي الحضور والعلم والفعل أيضا. هو التغيير الذي يقطع مع ما انتهجته في «أهل الهوى» و«حارث المياه» والمملى، كما سنرى، في ضوء تجربة من طينة مختلفة عن سمت ونفس الحبيب الجديد، لو قبلنا العبارة تجوزا. ما لن يفوت القارئ الإيجابي أن يتوقف عنده مستحضرا ومغترفا من فم النبع ونحن برفقته نحاول الاسترجاع فيما نبغي التقدم إلى الأمام. لعلها طريقة شبيهة بما ذهبت إليه الكاتبة، أو بالأحرى سارد قصتها، هذه الشخصية من ورق، الذي تضيف إليه دور الشخصية الأولى الفعلية، في ورطة مركبة. لنطلع على بعض التفاصيل تجمع عناصر حكائية وعاملية وحدثية، وبالإجمال المختصر الواجب معرفته عن كل قصة حتى يتيسر لنا تتبع وفهم تحليلها الفني، فموقعها، بالذات، في خط إنتاج مؤلفها، المدار الأصلي لاهتمام هذه الدراسة.

يتكفل «وديع» عمليا بكل شيء، من البداية إلى مشارف النهاية، وهو يروي القصة بمجرياتها وأوضاع شخوصها : بدءا منه هو المتوهم أنه ابن عائلة موسرة فيما هي تعيش في الكفاف بدخل الأب الذي يعمل طباخا لدى أسرة ثرية، ومن ثم تتعيش العائلة بالبقايا التي يستفيد منها آخرون مثل «أيوب» رفيق المدرسة، والذي سيحتل مساحة كبيرة من اهتمام وديع، واهتمام السرد، بما يظهره تارة مكملا وأخرى نقيضا للبطل المفترض أو الذي ينمو. إنهما معا يعيشان في فضاء المدرسة كمختبر لتربية وعلاقات من شأنها شحذ شخصية وديع ورسم توجهه في المستقبل، هي ووضعيته الإجتماعية العائلية، بانتقاله من التلمذة المسالمة، الخجول إلى فتوة أو مراهقة تخلى فيها طوعا عن المدرسة ليصنع بيده ما سيصبح مصيره الشخصي الذي سيقوده إلى السيد والحبيب. سيختلط، أولا، بأفراد عصابة من الفتيان يحملون جميعا كنيات، فيبدأ واحد منهم ليصبح رئيسهم، المشرف على عمليات السرقة وبيع المخدرات، وبسرعة لا. زمنية، أي حدثية وسيكولوجية، كأننا مع قصة خوارق، يعرض نفسه وقد صار«قبضاي» كاملا بجرائم قتل، واقتتال مع عصابات، وبيع وتهريب الأسلحة، وأتباع له هو العراب الجديد، طبعا الذي لابد له من خليلة (سامية) لتكتمل الصورة. أما السيناريو فلا يكتمل إلا بانتقاله لأسباب متضاربة من محيط نشاطه العصابوي، بيروت، التي لايذكر اسمها ولا توصف معالمها إلا لماما، ليستقر به المقام في قبرص هو وسامية في وضع الزوجة. هنا حيث تنعطف حياة وديع من رئيس وسيد إلى موظف محاسب في شركة وتابع لمن سيصبح له السيد والمعبود، سواء في شخص الشيخ الكبير صاحب الشركة، أو في صورة مديرها الجديد ذي الطباع الشاذة، حتى لا نقول الشاذ ؛ هذا الذي سينقاد له الذئب المدجّن ويمسي ظلا له، تابعا كالجرو ومضحيا من أجله بكل شيء وصولا إلى عرضه ومضجعه، بعد أن كان قد أصيب برهاب عات، وحالة فصام، وفتور همة شاملة كعلامات انقطاع عن الحياة.. ثم، فجأة اختفاؤه غير المحدد الأسباب شأن رحيله الأول، لتتولى الزوجة المشتركة في لعبة الخديعة الكبرى مهمة إغلاق دفة رواية تبدو وكانها مغلقة منذ البداية.

نعلم أنه اختصار، بل اختزال، الهيكل العظمي للرواية لا يغني بتاتا عن قراءتها، فالتفاصيل والأجواء والخلفيات وتعبير الذات دمها ولحمها، وبنيتها الفنية قاعدتها، ومضمونها من مرجعيتها وأفقها في آن. وهي كلها عناصر وتكوينات جذابة للقراءة والفهم والتأويل. أول ما تمنحه يسيرا هو القطع مع عالم الحرب اللبنانية مباشرة (ح ١)، والانتقال إلى ما بدا أن هذه أنجبته وغدا منقوشا فوق جلدها كحروب صغيرة (ح ١ أ. ب الخ..). لا تختفي ح١ ولا تظهر بوقاحة معا ؛ هي إحدى مرجعيات النص وواحدة من مراياه لفحص بعض ما أصاب الشخصيات من ندوب وانجرت إليه من أفعال. إن ح١ لهي، أيضا، أرضية قامت عليها ح١ أ.ب..ما يعني أنها صلبة ومستقرة كواقع معطى لا جدال فيه امتلك تراكما وأنجب أكثر من واقع آخر، من حرب، هو ما يجدر بالروائي الفطن أن يقبض على جمره، فيجليه كنار لاهامش أو هشيم. وليكن هو ذاته هشيم الحرب التي لم تترك ولم تذر، فلم يعد يتناسل منها إلا

الدمار والقتل والجريمة والخسّة والفناء المادي والضياع الروحي. نحن نعتبر أن الخطوة الحاسمة في كتابة الرواية، بناء على دينامية حقبة تاريخية ما، يبدأ من نسيانها الذي يتطلب، أولا، تباعدها النسبي، وثانيا، إعادة بنائها وتذكرها بالكتابة، أي بالرواية. ونرى، من نحو آخر، بأن تيمة الحرب، بل الحياة التي تشخصت فيها وبها هي ما سيسرد من الآن فصاعدا، وسرده يتبلور أمامنا، في حدود اطلاعنا، عند هدى بركات، وحسن داود، ورشيد الضعيف. ليس للروائي ما يسرده حقا إلا الماضي ضمن الزمن، وهو يختار ويقتطع، تماما مثلما يشذب وينقح في الصياغة، وفطنة الروائي، كما عند بركات، أن يستخرج الدرّة الكامنة في أحشاء الزمن، وأن يرينا الوجه الآخر لعملته فيصبح الأوكد والأفصح. ليس الروائي مؤرخا، ومن يستوطن التاريخ أو يتخذه مصدرا أساسا ومتكأ لكتابة الرواية أو روبورتاجات في قالبها، روائي فاشل أوتاه في الطريق. الحرب(١) موجودة ووجدت، وهي البؤرة الكبرى التي يلتقي حولها جميع أطراف المحيط، هي التاريخ العام، أما الرواية فتُعنى، أساسا، بالتاريخ الخاص، بالجزئي الذي يصبح مركزيا، وبالجنس الأدبي، يتجنس، وبالماضي الذي يستعاد دوما إلى الحاضر، بالصور والكلمات.

«وديع» بعائلته (أبيه، فقط) وعلاقاته المدرسية، ونموه الإجرامي، ثم السيكولوجي المرضي، انتقالا إلى الإمتدادات العصابية الأخرى، يمثل التكوين الورمي في جسم الحرب، أي الجسم المريض أصلا. وليس أمام الروائي، شأن الطبيب، من وسيلة غير التشخيص، لا مناص. هناك من يختار الوصف، لكن بركات تستخدم ضمير المتكلم ليقول الحالة ويسرد الرواية في آن. إنه رهان صعب ما في ذلك شك، محفوف بصعوبات لا يقل الواحد فيها عن الآخر ؛ فثمة طفل يتكوّن ويفترض السرد أن يرسم في الآن عينه مسار وعيه وتطور ما حوله. ورغم أن السارد في ضمير المتكلم هو آخر وظيفيا، إلا أن التماهي والحلول المتبادل بين موقعهما لمن الدقة والحرج أن يجر إلى أكثر من مزلق، من قبيل أن يقول الطفل ما ليس له، وقد فعل، وأن ينزلق سرد الأنا إلى بوح أكثر من شفاف بلباس فضفاض، ونراه ينأى عن وظيفته ليتحول إلى خطيب مصقع. السارد موضوعي، والمتكلم بطبعه ذاتي، وقابل للموضوعية إذا أحسن التحكم فيه، أي لم يقم بدور شعري ولكن روائي ؛ إنها مسألة «دوزنة» بالمصطلح الموسيقي، التي هي قضية الفن كله. التراوح بين الموقعين، وبالتالي ما يأخذه السرد كوتيرة، هنا اوهناك، مصدره رؤية الكاتب المكونة عن عالم مرصود في ذهنه قبل أن يصبح منسوجا لغويا ومستمدا من المكتوب.

من مآزق أو مصاعب استخدام ضمير المتكلم في «سيدي وحبيبي»، أن تجد الشخصية الفاعلة نفسها وهي تشغل آلية السارد كذلك، عرضة للنمو والتحول السطحيين اللذين يتمان بالإخبار والكلمات لا بالوصف والحدث، أي ما يبدو مقنعا روائيا لا مريبا ومضغوطا كقرص مدمج أو يستدعي طول تخمين. هكذا تسلمنا الرواية ـ الروائي على الأصح ـ إلى سلسلة أفعال ناجزة بلا مقدمات مريحة، هي هشة غالبا، والقارئ لا يحتاج،هنا، إلى الحجة ولكن إلى الإيقاع والمنطق الداخليين، ينتشران كالأوردة في جسم السرد المحمول على عناصر الخبر والحدث والزمن، خاصة في رواية تنبذ من مدخلها أي نزعة تجريبية ـ باستثناء استهلال يعتمد الفلاش باك، وهو نهج قديم ـ ويتحمل فيها بطلها آلية السرد ليخبرنا ويفسر لنا، وطبعا ليقنعنا أو نقتنع بما يشبه الأطروحة، أوهذا الوضع المذهل لحب يشده إلى سيد، سيده، لا يجد له وصفا ولا معنى(ص ٧و٨) ينثال في عبارات سابحة في التجريد، ويتفلسف قد لا يكون له أي مصدر إلا عند من انتقل ـ نقل نفسه ـ من المدرسة، إلى عالم الفتوّات، فعالم الجريمة في مناخ الحرب الكبرى، وبجريرتها إلى المنفى فالضياع. وكيف خسر وداعته لينقلب ذئبا وزعيما دفعة واحدة، ويتفلسف بعد ذلك حول «زعامته» هذه (ص٨٨ وص٩٠ ـ ٩١ وغيرها). الحق أنه لا شيء يضاهي هذا الاختلال إلا التحول الذي يجريه وديع على نفسه قسرا وقد أصبح نهبا للخوف، للذعر، على حياته من قتلة في الحرب أكبر وأشنع منه، بيضة فاسدة في محضن عفن، فيغذي فيه

اسكيزوفرينيا بلا نظير تلاحقه إلى المنفى القبرصي حيث سيصبح خرعا وشخصية عديمة الإرادة، من الرثاثة بمكان. شخصية، هي بطولة، تعيش ذروتين : واحدة للصعود، وثانية للسقوط، وبين الذروتين مسار حياة مضاعفة بين حربين، وتتكشف عبرهما الأوزار والتبعات وعصاب الذات الهالك، كريشندو لسيمفونية الحرب الفاجعة. فكيف السبيل للإنغمار في هذا كله، ولا نقول فهمه، ما دام مناط الإهتمام في جنس الرواية ليس الشرح ولا الإقناع البارد، لكن التشخيص والوصف ودرامية المواقف بأي أداة يراها الكاتب أنسب، وبالحس والإنفتاح على المحتمل الذي هو أحد ألوان التخييل الذي لا بد أن يرقى إليه السرد الفني؟

نظن أن هدى بركات ناورت على الإجابة عن هذا السؤال مسبقا، وذلك بفطنة الروائي الذي راهن على شيء، بوعي أن الرهان قابل للربح وللخسارة في الآن عينه، وهو يضع نفسه، عمله، على مشرحة وفطنة وعي المتلقي، ويخضع لإواليات تلقيه. يتعلق الأمر في كل عمل محكم باستراتيجية خطاب، يشمل عند الكاتب سلسلة أعمال في عمل واحد. وكما لا يوجد أي كتاب من عدم، فإن روايات هدى متكافلة، سواء بالرؤية وطريقة عرضها أم بمحاولة الإنقطاع عنها والإنزياح فنيا. وفي «سيدي وحبيبي» تشتغل الإستراتيجية على حدود القطع مع ماض نصي، وبمتاخمة حقل جديد على الكاتبة وها هي تحمل متاعها وعدتها وتباشر الإنتقال إليه، خطوة، خطوة. لقد كانت النصوص السابقة مشتعلة بحرائق الحرب، مسالكها وسماؤها مقفلة بالجثث، وبها شخصيات تداس أو تنتهي إلى الفقدان، فلا أمل. كانت الرؤية فجائعية، ومهما سعى السارد إلى إحكام قبضته على مفاصل المبنى الحكائي وإبرازالرؤية من المنظورالواقعي، وفي التشخيصات الأشد فداحة، فإن منبع الخطاب ذاتي، أي شعري، يقع قريبا جدا من نيران الحرب اللافحة، ولذلك جاء قسم غير قليل منه، في صورة أشلاء ولوحات هي لواعج القلب ونشيد الوجدان، في مرثيات للذات والآخرين على صهوات لغة مطهّمة بأصناف المجاز.

تسمى هذه الظاهرة الوجدانية والتعبيرية بـ«الغنائية».

في آخر كتاب له يعرف ميلان كانديرا الغنائية بكونها: «تعيّن طريقة ما في الحياة، وأن القطب الغنائي، من وجهة النظر هذه، لهو التشخيص الأمثل للإنسان المفتتن بروحه الخاصة، وبالرغبة في إسماع صوتها» (Le rideau) - الستار، باريس، غاليمار، ٢٠٠٥، ص ١٠٦. ويضيف كانديرا، وهو في كتابه هذا يتحدث عن الرواية أساسا، بأن «الروائي يولد من أنقاض عالمه الغنائي» (ص١٠٧)، أي كيف أنه من هذه اللحظة يشرع في إحداث تحول في كتابته تمس جوانب جوهرية، وهو ما يعتبر عنده بمثابة اعتناق لمذهبية جديدة (لا - غنائية) وقد أصبح فجأة على مسافة مما كان فيه أو عليه.لا نأخذ هذه الأقوال بحذافيرها، وإن كنا نستفيد من الخبرة والتجارب المنبنية عليها، وفي سياقها نضع رواية «سيدي وحبيبي» التي بقدر ما تهتدي فيها صاحبتها بتجربتها الخاصة، والمتفردة في أكثر من ناحية، تنزع في الآن عينه إلى قدر أعلى من النضج بتجاوز الغنائية التي هي مرتبة، ولا ينبغي النظر إليها كمثلبة بالضرورة - أي، كعدم نضج، كما يميل إلى ذلك كانديرا -. وبما أن تغييرالإتجاه أو المذهب أشبه ما يكون بالردة بالنسبة للمؤمن ترى رواية بركات الأخيرة كأنها في المنزلة بين المنزلتين بين عالمين وأسلوبين، وفي سبيل السيطرة على العالم المرصود بأزمته، والقبض الكلي على ناصية الشخصيات والسرد وكل شيء، فإن ضمير المتكلم، البطل والسارد، ومعه تلك الرغبة الحارقة لقول الأنا (غنائيا) يتحول إلى شرك يقيد منزع التجربة الجديدة إلى اللعب القديم ويشوش على رؤية وإيقاع الانتقال. إنما، ليس بوسع الكاتب أن يضمن شيئا من البداية، وهو روائي حقا لكونه وهو يكتب، وهي تكتب، يتحرر من المسبق والتأويل الجاهز. يبحث ويكتشف ليجد أمامه الرؤية لا الموضوع، والخطاب لا التيمة، والفن أكبر من أجناسه، ونظن أن هذا يسمى عند هدى بركات، وعند كل كاتب موسوم بإبداعه، امتلاك الأجنحة للتحليق في فلك الجدارة الروائية، وهي، أيضا، مقامنا الحرب التي أرسل ثربانتس دون كيخوتي ليكسبها، ولا تزال جبهتها مفتوحة بتوالي الفارسات والفرسان.

## رسالة إلى القارئ

# منذ أن بدأت أنا أكتب وأنت تقرأ أو تشاهد

حسين العبري ★

**قارئي العزيز..**

**أنت مخطئ. أنت لا تعرفني؛ فكفّ عن إصدار أحكامك عليّ من بُعد. فأنا مختلف تماما عن الفكرة التي في رأسك. فأنا إنما أكتب في حالتين: في قمة صفائي، وفي قمة غضبي. وفي الحالة الأولى فإنني أخدعك بأن أترك عليك انطباعا جيدا لا يُدلّل عليّ دائما، وإنما يُدلّل على أفضل حالاتي وأكملها بهاء. وهو ليس أنا بالضرورة، إنما هو أنا مزاد تلميعا وتحسينا، أنا في قمتي وجذوة نشاطي الذهني، أنا مع فناجين قهوتي وأرقي وسطوتي وعلوّ مجدي. وفي الحالة الثانية فإنني أكتب غاضبا على العالم وعليك؛ ولذا فإن أحكامي إنما تتخذ صبغة الحقد والكره على كل ما تشكله الكتابة، وأنت طبعا جزء منها مُسمَراً على الجدار ومُوجَها لك كل أسهم ناري.**

أنت تظن أنني أعيش في الكلمات من أجلك، وهذا بحق كلام أبعد ما يكون عن الحقيقة؛ فأنا أعيش في الكلمات من أجلي. ولو كان هناك أدنى شك في ذلك فإنني أتنحى من الآن تاركا لك المجال لقراءة ما تهوى. إنك تظن أنك ما زلت تعيش في مكانك الجميل البسيط الممتلئ هدوءا، محاطا بكل أفراد العائلة، تجلس كواحد من العرّابة حقير وتقرأني وتشد على شفتيك بقسوة ثم بلين مظهرا انبساطا عاما مما كتبتُه، ملقيا نظرة عميقة على ولدك القابع بجانبك، وقائلا من خلف نظارتك الغارقة في أنفك «هنا يكمن كاتب جيد»، ظانا أن هدوءك هذا إنما هو معادل لقلقي الذي أبذله من جسدي ومن عينيّ كي تفترش أنت بعد ذلك كل هذه الطمأنينة. إنك لا تعرف إذن أنك غارق في أنانيتك العقيمة وأناك الضحل، وأن وعيا نافذا ينقصك. فإنما أنا أتسلى. وإنما أنا أتسلى بالحديث فيك وعنك. وهل تعلم؟ أن مآسيك تروق لي لأشكل منها نسيج قصصي وشخصياتي. إنك تعجبني وأنت تبكي وتذرف دموعك بحرقة لأنني أنا في هذه اللحظة بالذات سوف آتي لأقتنص الدمعة وهي لا تزال متحجرة في العينين، وحين تبدأ في الهبوط سوف أقتنصها مرة أخرى لكي أعيد إحياءها في الكلمات وأحقق بذلك مجدي. إني أحشو ذاتي من مآسيك، وأخطو للسلم الذي أعتليه على جسدك. وإن هذا السلم سوف يوصلني حتما للمجد بينما تكون أنت جالس ما زلت تذرف دمعك ظانا أنني

★ روائي وطبيب نفسي من سلطنة عمان

قمت بهذه الأعمال جميعها من أجل إظهارك.
إنت بدأت تتساءل الآن لماذا أفعلُ هذا؛ فبكلامي ستنتبه لوضعك معي، وسوف تتيقظ من سباتك الطويل لتعرف أنني إنما أقوم بخداعك. ولكنْ هل سيهم هذا حقا؟ هل ستنتبه حقا؟ إنك ستُعجب مرة أخرى بنفسك ظانا أنك أنت من منحني الحق في التكلم بهذا الكلام، وأنك أنت من منحني القصة والتفاصيل لقول كل هذا. وهنا بالذات أمارس أنا غوايتي ومخاتلتي المزدوجة والمركبة بينما تقع أنت مرة أخرى في شَرَكِ الغباء والخداع. وتعلم؟ سوف أكرر ذلك لأني فقط أعرف أنك ستكرر غباءك وعدم فهمك للأمور؛ فأنت تفتقد النفاذية التي أمتلكها. وحتى لو وصل الأمر أنني لم أكتب إلا لأندّد بك وألعنك فسوف مع هذا تنقاد ورائي وخلف سحري. وسوف تقول داخلك بحقد « اللعنة! إنني أكرهه، مع هذا لا أعرف لماذا أنا أتبعه». وتعلم؟ أنت خلفي دائما لأنني من يقوم بفعل العلاقة أولا وأكتب. طبعا إن هذا حقي بعد كل شيء؛ فأنت تُعيد بناء ما أكتب كلمة كلمة وحرفا حرفا، وانت ستتبع كل كلمة أكتبها من أجل أن تصل في النهاية إلى ما أريده أنا منك؛ فيا لعظمتي أنا! ويا لدهائي! ويا للطبيعة الطيبة التي تمدني بما أشتهي! ويا للشيطان الذي يبذل قصارى جهده لإرضائي!. ووالله لو دخلتُ جحر ضبٍّ لدخلتَه ورائي؛ فان فضولك قتلك منذ أزمان سحيقة، منذ أن بدأتُ أنا أكتب وانت تقرأ، ولعلك تلاحظ أن هذا ابتدأ منذ أزمان غائرة في الذاكرة، وأصبح نسيجا فيك، فهل تستطيع بعد ذا أن تتخلص من أعضائك واحدا واحدا من اجل ان تتخلص مني؟ وكيف ستفعل ذلك إن كان تفكيرك كله قائم عليَّ وبي؟
هل انت تحترمني بعد كل هذا؟ إن هذا ليس بإرادتك حتى، إنما أنا انتزع هذه الاشياء انتزاعا. ولستُ بالتالي محتاجا إلى تفهمك أو تفضلك عليَّ، أنت صنعتي، وإنما أنت من ينبغي أن يشكرني، ويقول لي باحترام جم «هاك يدي! خض بنا البحر، ونحن وراءك». وإنني لن أعدم النبل ولا الشجاعة لأخوض بك البحر ما دمتُ سوف تجعل شراعك تابعا لشراعي، وما دمتُ سوف تقول في النهاية كرها أو طواعية مشيرا إلى الذي يقف هناك على منصة التتويج «هذا هو بطلنا الحقيقي». وسأتكرم أنا بنظرة فاحصة وأقول دعوهم يمرون هؤلاء المهمشين المنكوبين المظلمومين إنهم رفاقي في الكفاح، فارموا لهم شيئا مما تبقى من المجد ؛ لقد ساعدوني يوما ما، لكني لم أعرف أسماءهم ولست راغبا أن أعرف؛ فانما هم أحسن ما يكونون حين يكونون غفلا وبلا أسماء، وانا هكذا أكون أحسن ما أكون على منصة التتويج ومُشارا إلي بالبنان وممجدا بحق وبدون حق.
أنت لا تصنعني، إنها الطبيعة التي تمنحني الحق أن أصنع نفسي من خلالك، وأن اقوم بالسحر لأنني أنا الساحر الموهوب وأنت المسحور الظان بنفسه ظن الخير. فهل لي بعد ذا أن أقدم شكري لأحد؟ فأمنا الطبيعة لا تتكلم، ولن أغفل ان أفك عقدة لسانها المزموم بما يمكن أن اقوله، وأدس عليها، فيما أدس، كلامي أنا، ورغباتي انا، وسطوتي أنا؛ ما دمتُ أنا المتكلم الرسمي لكيان أبكم، وما دمتَ أنت السامع لي. وسوف تزداد أنت احتراما لي وتنكيس رأس، فأنا الآن لست وحيدا بل من على شرفتي تسندني الطبيعة الطيبة المستعدة أن تمضي معي حتى أبواب الجحيم.
وتعرف من أين تنبع حكمتي وموهبتي؟ من لا شيء!. صدق أو لا تصدق، فليست هي السماء الطيبة التي تمدني بما أريد، وليس هو الشيطان الذي يصيبني بلعنة الكتابة الأبدية، ويمزق وجودي، ويجعلني اعصر جدران معدتي. لا وجود لوادي عبقر، وليس هذا من شأن الجن؛ فأنا حتى الآن، وهذا سر بيني وبنيك، لم أتشرف بلقاء واحد منهم، وليس هو شأنا من شؤون جبل ألومبوس: لقد اندثرت الآلهة الطيبة منذ زمن، وحلت محلها الآلة الشجاعة بمسنناتها التي لا ترحم. الجن والشيطان والآلهة.. إن كل هذا ابتدعته أنا من أجل أن أوهمك أنني تعب جدا، وأنني أحزن من أجلك، وأقلق من أجلك، وأنني أدعك تنام وعلى ثغرك ابتسامة بينما أنا أناطح السحاب والجبال من أجل أن تصبح صباحا فتقرأ لي، وتقول «واو! يا له من شجاع؛ لقد فعلها مرة أخرى، لقد سهّد عينيه وصدّع رأسه». نعم، إنك ستأخذ كتابتي بين إبطك كشيء قيم ثمين،

وستمشي جاهدا أن تصل إلى مقر عملك لكي تجلس هناك وتفتتح يومك بي وبما أقول، وتقول في ذاتك إنه انما يعنيني أنا، وإنما أرادني أنا: فأنا الموظف المعدم، وأنا الفقير المحروم، وأنا المهلوك تحت ركام البيروقراطية اللعينة، وأنا الذي انتحبُ في الشارع من أجل الحياة السعيدة التي ارتجيها، فبعد ذا من سيكون المقصود غيري؟! مع هذا فإني أقولها هنا: إنه لست انت. إنني اخترع فحسب، أهلوس، أكذب، أصنع، أخرِّق، سمِّ كل ما يقوله لك القاموس حين تفتح على حرف الميم وتبحث تحت كلمة مخاتل. تصور أنني قلت لك أنني أقف طويلا قبل أن أكتب، وأنني أتلجلج، وأن الساعات تمر من دون أن تخرج مني كلمة واحدة، أو أتفوه ببنت شفة، وتصور أنني قلت لك أنني كنت اقرأ منذ صغري، وأنني دودة كتب لا تمل، ما الذي يمكن أن تقوله إن أنا أخبرتك بهذا؟. إنها ليستْ عظمتي التي صنعتني بل مثابرتي، وإنني اعتمدتُ على توهمك في ازجاء الحماس داخلي، وإنها ليست عبقريتي بعد كل شيء. لا،إن هذا كثير عليك، وأنا اعترف حتما أنني لا يجب أن أقسو عليك وعلى طبيعتك اللينة. إنني أضحك معك، أمزح فحسب، إنها العظمة طبعا، العبقرية، وماذا سيكون غيرها إذن؟ هل سينبع كل هذا الكلام من لا شيء؟ هل تظن أن الالهة ترمي بالنرد، وأن الطبيعة يمكن أن تخاتل في شخصي، وتقع في كل هذا السوء غير المسبوق؟ إن العبقرية تمتصني! وهل ترى أفعالي التي تكون بلهاء أحيانا؟ إنها عوارض العبقرية، وشواهد الإبداع التي تفصل المسافة بيني وبين الجنون بشعرة. وأما ما ترى من مشيي في الأسواق، ومحادثتي لكل البشر، صغيرهم وكبيرهم، أما هذا فإنه تواضع الكاتب؛ فالعبقرية لا تُمنح إلا لهؤلاء المتواضعين الجديرين المحقين العادلين المَرضِيِّ عنهم. وهل ترى ابتسامتي؟ انها ابتسامة الكاتب. فبعد كل شيء أنتم أبنائي الذين أحبكم، فأي صدر ستجدون إلا صدري؟ وانظروا إلى معصمي، إن ساعتي الفضية تطوِّق اليد التي تكتب، والأنامل المبقعة بالحبر تستحق أن تُقبل. إن عظمتي ليست لي بعد كل شيء، إنها لكم، إنني أشملكم بها، فماذا ستقولون حين تقفون من على بعد، وترقبوني على الشاشة مضاء ولامعا كنجم؟ ستقولون إننا نعرفه. وإنني أمنحكم الحق أن تهللوا لأنفسكم وتقولوا بفخر وعزة «إنه صاحبنا، إنه ابننا، إننا نسكن في ذات الحي الذي يسكن فيه، إنه أحد مواطنينا، وهو رجل طيب ويستحق هذا الوسام، إن هذا الشرف هو لنا بعد كل شيء، فالخير يعم. ولست أنا بعد ذلك بالمعترض إن كان هذا سوف يزيد من بهائي؛ فإن كان الشعاع الذي سيصلك مني لن يكلفني طاقة كبيرة فما المانع؟ إننا نرمي بالريالات في الشارع أحيانا من أجل لفتة، أو نبل متواضع، أو من أجل فتاة رثة تبيع اللبان؛ فهل بعد هذا سوف أتردد في بذل بعض كلمات، الثمن الزهيد للسيطرة عليك وقودك من أنفك وسحقك حتى النخاع؟. هل تريدني أن اقول أنك كادح ومثابر؟ نعم، إنه يمكنني أن اقول ذلك ما دمت سأقف هناك فوق هذه التفاصيل، وأحرك باصبعي قلمي، وأقول لقد كان يرحمه الله ،فأنا إنما أكتبك بعد أن تكون قد مُتَّ داخلي وتحولتَ الى تصورات وأفكار وحركات وكلمات، نعم، لقد كان رحمه الله مثابرا، لقد مضى رحمه الله وحطم أكثر من ثلاثين فارسا بسيفه، نعم، لقد كان رحمه الله عصاميا طوال حياته: لقد بنى نفسه بنفسه. أو ترى؟ إنني أصنعك بلحمة الكلمات، وإنك تتشكل وتنبني وتتطور أمام باصري. ها أنت تريد شيئا، لأمنحْك إياه. هل تريد موتا طيبا؟ هل تريد صراعا عادلا مع السلطة؟ هل تحب أن أكشف أسرارك؟ لا تخف، لن يقول عنك أحد شيئا سيئا: سوف نقول بعد كل شيء أنك لست المذنب، إنها السلطة، إنه الزمن، إنها الحياة، إنه القدر: لن نعدم أحدا نعلق عليه فعل الخطيئة؛ فأنت لم تكن موجودا، وحتى إن كنت موجودا فأنت لا تستطيع ان تفعل شيئا؛ فأنت مشلول، وحتى إن لم تكن كذلك، وفعلت كل هذا، فأنت لست المذنب حقا؛ إنه المجتمع، الجينات، الوراثة، البيئة الفاسدة، الطبع السيء، اترك الامر لي؛ إنني ربّ الحكاية وصانعها وحاملها والمحمولة إليه!

أعرف أنني أفسدك بكل هذا الوعي، وبكل هذه المعرفة. لا تخف. إنما أنا من سيجمع هذه الفوضى بعد أن أكون قد حققت غاياتي؛ لا بأس بشيء من الطُعم حتى أتمكن

من جرك إلى شباكي المتينة المصنوعة من جدائل الحكي وألياف الكلمات الطاهرة. هذه «قذارة»! هل تعجبك هذه الكلمة؟ تشمئز؟ تثيرك؟ امسكها هيا، تقدم. إنها لا تحتوي على أي قذارة، إنها فقط دالٌ على شيء وليست هي الشيء نفسه، هيا تلمس بأصبعك حروفها، هل تجد أنها دبقة أو مغطاة بالوحل أو نتنة أو لزجة؟ إنها طهارة اللغة. أتعرف الآن أنني استعمل ما استعمل من كلمات وأنت تظن أني استعمل معانيها؟ هل انتبهت للسر؟ حسنا، إنها قذارة! فانظر الى المرآة، وحدق في عينيك، وقل معي « قذارة، قذارة»، وانظر كيف تتقزز، وكيف يكون وجهك، وكيف تخرج كل القذراة من فمك. ثم ماذا لو أني جعلتك تعرف بعض الأشياء؟ حسنا، لا شك أنني سأخفي عنك أشياء اخرى. هل تظن أنني قادر على منحك كل ما أملك في جعبتي من حيل وأساليب ملتوية وتنويعات سحرية؟ وهب أنني فعلت ذلك فإنما أنا أجعلك تظن أنك خرجت من نطاقك إلى نطاق أوسع، وحسنا، أنا أطوق هذا النطاق الأوسع، وسأجعلك تخرج منه إلى نطاق أوسع لأطوقك أيضا بنطاق أكبر منه: إنني أحيط بك دائما ما دمت أنت قارئي.

وإليك هذا، هل تعلم حينما أقول لك مثلا أنني أفضل من الفلسفات فلسفة معينة؟ أتعلم حقا ما أقوله لك؟ أوه، إنك تؤكد كل تصوراتي عنك حين لا تعرف بالضبط ما الذي أعنيه. بالطبع أعرف أنك لا تستطيع أن تعرف ما الذي في عقلي، وكيف لك أن تعرف؟ فإنه ليس أي عقل بعد كل شيء؛ أنه عقل الكاتب. إنني فقط أدّعي. إنني أدعي أنني أعرف الفلسفات جميعها، وأنني من مقارنتي لها وجدت الفلسفة المعينة تلك أحق بالاتباع! فيا لكمية ادعائي ومخاتلتي! أرأيت؟ إنني ألعب بالكلمات من أجل أن تقول أنت «يا للهول»، «يا لله»، «ياللعنة»، من أين يخترع هو هذا؟ من أين يأتي بكل هذا؟ ما هو السر؟ القهوة التي يشربها في الصباح؟ الأقلام التي يستخدمها؟ حبيبته؟ سيارته؟ أصدقاؤه؟ ما السر؟ هيا، ما السر؟ اخبرنا. متى انزرعت بذرة العبقرية فيه؟ كيف ترعرع بجانبنا ولم نستطع أن نلمس تلك النبتة الطاهرة؟ إننا نعرف أبوه وأمه وكامل عائلته!

ولكن لا داعي للحزن؛ فكما تكونون نكتب لكم. وإن هذا يدخلك في اللعبة يا قارئي العزيز، فأنت في النهاية من سيقرأني: إن بيننا مصلحة مشتركة، ولكن لنعترف: أنا أتقدمك بخطوة، وألعب بك وأعبث بأفكارك؛ إن هذه وظيفتي بعد كل شيء. هل تحسب أنني يمكن أن اكون طيبا أو نبيلا؟ لكن كيف؟ أنت تريد مني ما لا أستطيع يا قارئي الطيب الساذج، كيف سأكتب عن الخير إن لم أكن أنا فوق الخير؟ وكيف سأكتب عن الشر إن لم أكن أنا فوق الشر؟ فوق هذا وذاك يقف عرشي: ولذا لا أستطيع أن أكون محايدا معك، إنها الطبيعة التي للأشياء، فهوّن عليك، إننا لن نختلف. قل لي ماذا تريد ان تقرأ؟ سوف بالطبع أعد لك طلبك؛ خادم القوم سيدهم، هل تريد ان تكون طيبتك نابعة من كرمك؟ حسنا لك هذا، أرأيت؟ إنني كاتب طيب بعد كل شيء؛ فأنا احقق أغراضك في النهاية، لا داعي لكل هذا الاكفهرار، أعرف أن الفكرة لا تروق لك، لكن لا بأس، أنت محتاج أن تردد معي فحسب مائة مرة «إنني أحب هذا الكاتب، إنني معجب بهذا الكاتب، إن هذا الكاتب جيد» كررها فحسب بصوتٍ عالٍ حتى أسمعك، هيا، كف عن اللجلجة، إني أرفع أصبعي تجاهك فحذار أن يصيبك غضبي أو تحلَ عليك لعنتي: سوف أمزقك، سوف أرميك قطعة قطعة للذئاب. لن اجرؤ؟ حسنا، لأعترف: هذا يعتمد على المصلحة التي ستنالني؛ أنا كما تعرف برجماتي بعد كل شيء، هل تراني كنت سأكتب كل هذا من غير أن تصيبني متعة ما، إنها السطوة التي أصيبها من خلال إذلالك، السلطة التي أتشبث بها زاعما أنني افعل ذلك من أجلك. ألا تريد أن تخوض الجدال؟ أنا سأخوضه عنك. ألا تريد أن تنبش الاسرار؟ أنا سأنبشها عنك، أستمر أنت في أمنياتك وأحلام يقظتك، أنا سوف أحقق لك ما تريد، لكن لا تأتي بعد كل هذا وتحاول مقاسمتي سلطتي، انني ألتزم بك من اجلي، نعم، هذا هو التعبير المناسب، إنني التزم بقضاياك، وأحاول أن أقلّص قطر دائرة التزامي إلى الصفر لأتحرر من وعودي تجاهك. تريد الحقيقية، لك الحقيقة. تريد التمجيد، سأمنحك التمجيد، قل ما شئت، أنا رهن اشارتك، لكن حين تستمتع بكل ما أكتب

اجعلني فوقك؛ إني، في النهاية، استحق هذا. إنه ليس كرمك الذي يعطيني ما أستحق بل هي شجاعتي في الكشف، وعمق نظرتي، وبينما انت تتلمس المنبه صباحا لتُخرِس رناته التي يجب أن توقظك أكون أنا قد انتشلت ظهري من على كرسي الكتابة القاسي، فعلى هذا الكرسي أحكم على نفسي من أجلك: فلا تقاسمني مجدي وسلطتي، واعط ما لله لله، وما لقيصر لقيصر، وخذ أنت ما يتبقى.

وفي النهاية ماذا يجب عليك ان تفعل؟ تنهض صباحا لتكدح ولتعمل؟ تسوق سيارتك إن كانت لديك واحدة في طريق مزدحم؟ وتقف لترى رصيدك في البنك يضمحل شيئا فشيئا قبل نهاية الشهر؟ وتذرف دمعك من أجل حبيبتك التي فارقتك؟ وينفطر قلبك على ولدك الذي أغواه الشيطان فأصبح مدمن مخدرات؟ وماذا يعني كل هذا؟ كل هذا إنما هو داخلك، واقعك الضيق، عالمك الهش، أما حين أحول أنا هذه المضغة الفاسدة إلى كلمات، أما حينها فحسب، فإنك تدخل معي في المجد: إن صباحك لا يغدو صباحا عابرا بل سيلتحف بالخلود، وكل مرة سيأتي هنا من يعيد صباحك، ويراك تحرك سيارتك في طريقك المزدحم، وسيقطر حرقة وأسى من أجل حبيبتك، ولا شك سوف يفعل الأمر ذاته حين يصل الى رصيدك المضمحل ومديرك القاسي ومؤسستك المتآمرة عليك. وهل لي أن أضيف هنا أنني أستطيع حتى أن أجعلك بطلا وجوديا غارقا في لُجَة هذا العالم، ومنفياً في الزمان، ومرميا بك في معمعة هذا الوجود، مسلحا فقط بالقلق وبالغثيان وصخرة على رأسك يجب أن تحملها لفوق لتسقط من جديد. أرأيت؟ إن همومك الترابية التافهة تتحول في يدي إلى تبر، إنها مجرد وقائع بسيطة في حياتك لا تساوي شيئا، ربما في نهاية الاسبوع استطعت أن تُحدّث أصدقاءك بها وأنت نصف ثمل قبل أن يجيش بك البكاء، لكن هذا قصارى ما ستفعله. أما حين يصل الموضوع إلى يدي فإنني أنتشلك من العدم، من العبور مغمورا على هامش الوقت، من تتابع حياتك باتجاه الفناء، وأقدم لولدك من بعدك والده الثائر، والده الشهم، النبيل، الذي أبى أن ينصاع لحركة القدر الظالم ولحركة الحياة المفجعة، وظل قابضاً على الجمر من أجل أن يعيش ولده بطمأنينة، ويرضع سلام العالم ويأكل من على طبق الحياة المثلى التي خلقتها أنا لك. فإني أخلقك في الكلمات، وأمد لك من عمرك، وأرضعك أكسير الحياة الذي سيوقف الزمن عند صباحك المزدحم، ورصيدك المضمحل، ولي أن أتتبع أشياءك إلى نهاياتها وتفوز بقبلة الحبيبة المشتهاة التي أطلتَ انتظارها لكن والدها سوف يترصدك، وينهال عليك ضربا أبناءُ عمها، وسوف يمعنون في تعذيبك، ولن تستطيع ان تتقدم بعدُ خطوة واحدة في اتجاهها إلا بأمري وبقدرتي، وحينها فحسب سوف أفكّ عقدتك وأجعل والدها يعترف أمام نفسه أولا، ثم أمام الآخرين، أنه كان مخطئا، وسيأتي أولاد عمومتها إليك بباقات الزهور إلى حجرتك المرتبة في المستشفى ليقدموا اعتذاراتهم، وسوف تخرج صحيحا بلا خدوش مستديمة، وستعيش حياتك معها بالذي ترغب فيه من حب ونحوه.

أتستطيع الآن أن ترى على أي جانب أنت تقف؟ على الجانب البعيد، المعزول من سلاح الكلمات الفاعل، بينما أنا أُشهر هذا السلاح من أجلك، إنني بعد كل شيء مهم لك: إنك بي تحيا، وبي سيعزّك أولادك، وبي ستدخل باب العظمة. وأنا لا أطلب منك بعد كل هذا أمرا عظيما، أو جزية كبيرة، إنه يكفيني ان تردد بين فترة وأخرى لولدك الجالس على يمينك من خلف نظارتك « يا له من كاتب عظيم». إن هذا بالطبع ليس مهما لي لكوني محتاجا له، لكني سوف أرضى عنك لأنك بهذا تخبرني أنني أفعل شيئا جيدا لك؛ فباعترافك أجني أنا ثمرة كرمي ونبلي، وبنبلي وكرمي أتفضلَ عليك، وهكذا، إنها حلقة أديرها أنا بخيوطي من فوق.

أنت مخطئ. فلا تزد خطأك شدة بمحاولتك التعريف بي؛ فإنني يجب أن أنتهي عند النقطة التي في نهاية النص، إنني لا أضعها هناك تأدبا أو حساً بعلامات الترقيم بل أفعل ذلك لأضع فاصلا بين خط الواقع الضحل الغبي الذي تمثله أنت واللاواقع الباهر العجائبي الطاهر الذي أخلقه أنا لك. لكنْ بعد هذه النقطة فأنا انتزع نفسي من أمامك وأدخل في عالمي

الخاص؛ لقد قلتُ ما أردت أن أقول، وضمَنت ما أريد بخفة بين سطوري، لكنني لست مستعدا بعد هذا لإضاعة وقتي معك. وهل تظن أنني يجب أن أكون صبورا معك أو متسامحا أو متأدبا؟ وحين ألقاك في الشارع يجب أن أغرس يدي في يدك؟ وأن ابتسم لك وأنا أرى في عينيك التماعة قافزة بلقاء كاتب عظيم؟ إن هذا ظن خاطئ ومشوَه؛ فأنا لو كنت أرغب باتخاذ مزيد من الأصدقاء لنشرت إعلاناتي في الجرائد والمجلات لكنَ اصدقائي يكفونني في الوقت الحالي، ولديَ قائمة طويلة في الانتظار، ولن يهمني أن تكون أنت راغبا في ذلك؛ فإنه بعد تلك النقطة الفاصلة بين سطوري وبينك ينفصل عالمانا، وانسحب أنا باتجاه العدم الذي جئتُ منه مُودِعا عالمك القزم وراجعا الى قواعد انعدام وجودي الآمنة. إنني أعرف أن الجغرافيا تحاصرنا أحيانا، وأن مسقط صغيرة، وأنني في النهاية سوف أسلك ذات طريقك، ولا بد لي أن أصطدم ببعض معارفك هنا أو هناك، على شاطئ البحر والموج صاخب المزاج، في الطاولات المعزولة لمطعم غريب، في المقاهي المسقوفة في شارع مزدحم، في مهرجان متلاطم الألوان؛ فأين سأذهب من ظلم هذه الجبال وعَنَتِ حجارتها القاسية؟ ومن أين أستطيع أن ألج البحر وأنا كل ما أملك بضع كلمات وقليل من العقل؟ وإن كنتَ فقيرا أو معدما فلا تحسبن أنني قادر على مساعدتك، إنني بالكاد أستطيع مساعدة نفسي، ثم إنني لستُ كريما، إن أسلوبي في الكتابة شيء آخر. صدق أو لا تصدق. وما تحسبه أنت جميلا قد يكون أحقر ما كتبتُ، وما تعتبره أنت مشكوكا في قيمته قد يكون بالنسبة لي الأقرب إلى القلب؛ فأنت تقرأ لك. وعلى العموم، فأنا لن اطلب رأيك ولا مشورتك فمرَ عليَ مرور الكرام، ولا تحاول أن تبدو فاهما ومثقفا، فأنا لست فاهما ولا مثقفا، وإنما أكتب أحيانا ما يجول في خاطري لأني أحب ذلك، ويروق لي أن أراني مُضخَما وأنيقا ومُنسابا في الكلمات. لا بأس إن أنت أشرت إليَ من البعيد مُعرِّفا صديقا لك «إنه كاتب عظيم»، «إنه كاتبنا، وإني أعرفه جيدا»، «تجمعني به صداقة جيدة»، قلْ ما شئت، اكذبْ باسمي لكن لا داعي للاقتراب مني؛ فأنا لا أملك المال ولا الوقت ولا الشجاعة لأن أقوم بالرد عليك والتربيت على ظهرك. تقرأني؟ خيرٌ وبركة. معجبٌ بي؟ يا للهول. قرأتَ مقالاتي الأخيرة؟ أعجبتكَ قصتي؟ جيد، إن هذا لرائع، إن هذا لعظيم، فقط اجعلني وراء ظهرك الآن، تنحَ قليلا لكي أرى الشمس: لقد اخترتُ وسيلة لقائي بك عن طريق الكلمات، وهذا ما أعتبرُه ارادتي الحرة مُعبرا عنها في أبهى صورة وأدق معنى، أما ما بعد ذلك فلا يهم. لم تنم الليل؟ أرّقتكَ الفكرة؟ تبادلتَ النقاش أنت وأصدقاؤك؟ حبيبتك تقول أنني كاتبٌ جيد؟ حصلَ أن ابن عمك قد درس معي؟ كل هذا لا يهمني، لا اهتم لسماعه، أو جيد أن تقوله لأحد آخر، طرفٍ ثالث: وشوشْ له في أذنه واستخدم أفضل ما تعلمتَه مني من كلمات، مُضخِما ما هو قابل للتضخيم، ولا تسرف كي لا تعطي انطباعا بالاسراف أو التحيز، وقلْ الأمورَ بثقة، وهنا سأعتبرك مُريدا جيدا، ونافعا. لكنْ حين رؤيتي انسحبْ بدون مصافحات وأياد ممتدة، وبلا أسماء. فأنا، باختياري الكلماتِ وسيلةً، أسحبُ الرفض على جميع الوسائل الأخرى، شرعيها ولا شرعيها، وبسيطها ومعقدها. أعرفُ أن هذا فيه شيء من الظلم لأنه يجعلني متحكما ومالكا لوسيلة التخاطب ومبتدئا بها لكنَ هذه هي شروط اللعبة، وأنا لم أُنشئها لوحدي لكنني وجدتُها ووجدتُ أني قادرٌ على الاستفادة منها، وأنت وجدتَها وانزلقتَ في مكائدها، فلا خبثي شرٌ في ذاته ولا غفلتُكَ خيرٌ في ذاتها، وإنما كلانا رهن قدر مرح، وركامٌ على تلة زمنٍ عالٍ يراكمنا ويراكم غيرنا. فهل تريديني بعد ذا أن أهاجم القدر الذي يمنحني ابتسامة الصباح وسر الكلمات ورائحة شباكها اللزجة؟ في اللحظة الفلانية في اليوم الفلاني نَمتْ فكرةٌ في رأسي فكتبتُها، لم أعرف جدواها، وهذا كل شيء، ثم أعلنتها على الملأ . طبعا أنا أتوقع أنك ستقرأها، لكن لا يهم، لأنني كتبتُها وأنا أتوقع أن أحدا ما سوف يقرأها، لكنَ هذا محض توقع. وحين قمتُ بخداع ناشري أو أنه استطاع خداعي، واتفقنا أنا وهو أن ننشر ما كتبتُ فإننا إنما نَزِنُ مصالحنا الخاصة التي ليست مادية دائما، ونعرف في النهاية أنه لن تقع خسارة ما لنا كلينا، وأن الفائدة المضافة سوف تعود إلينا إن عاجلا

أو آجلا، وأنك قد تكون الخاسر الوحيد أو تكون أحد المستفيدين؛ فالخسارة إن تكون فهي لك، والفائدة إن تكون فلربما شملك نصيب منها. ولتعلمْ أنه بعد لحظة النشر أو لحظة الكتابة، أيهما تشاء، لا أكون مسؤولا عن كلماتي؛ فإنني قلتُها في زمن معين، ومكان معين، وكان في رأسي أفكار بعينها، وأهداف بعينها، وليس هذا معناه أنني سأظل جامدا في اللحظات، ومتفقا مع ما قد أنتجته الآلة الدماغية التي أحملها، فإنني انطلقُ في الزمان مثل منحنى، وأكون في كل لحظة في نقطة غير التي كنت فيها، وربما انحرفتْ مساراتي ودخلتُ في المجال السالب؛ فإني، ذاتي، لا أعلم ما يُراد لي مثلك تماما، إنما انا ألعب على مستوى أعلى قليلا، وأحاول أن أجيد اللعبة التي علمتني إياها الأيام. فإن كنتُ أنا «سين واحد» التي أزعجتْك ذات مساء فلا تأخذنَ الأمر مأخذ الحقد فإنما تفاعلك وردة فعلك هي التي أزعجتْك، فلا تُحمِّل كلماتي ما من شأنه أن يُخل بالموضوعية العلمية والمنطقية التي تُسند بعضَ هذا العالم؛ فكلماتي كانت هناك خاليةً من الروح، ومرميةً في الصفحات بلا نور، ولا نار، ولا حرقة، ولا غضب، ولا أي ما من شأنه أن يفعل شيئا للآخرين. ثم أتيتَ أنت بمحض إرادتك وبكامل قواك العقلية فألقيتَ بوعيك في الصفحات، فهل أتحمل أنا عبث العابثين وشقوة الفضوليين؟ ثم إنك حين تكون مُحاطا بفعل القراءة أكون أنا قد انتقلت في الزمان الى أنا «سين اثنين»، التي هي حتما شيءٌ آخر عن أنا «سين واحد». وهكذا، ترى أنك في النهاية حتى وإن كنتَ صادقا في اتهامك كلماتي بإغضابك، أو إكراهك على فعل شيء، أو بالتلاعب بعقلك وكأنك يافعٌ صغير، حتى لو حصل هذا فإنما غريمك قد مات وعليه سقطتْ دعواك بحكم انتقال المُدَّعَى عليه إلى مكان نعرف عنه أنه ليس بمقاطعة بشرية نستطيع فيها مقاضاته أو ملاحقته. فهوِّن عليك، واعتمدْ على ذاتك، فإن نشري لما أكتبُ ليس معناه بالضرورة المنطقية السببية اقرأني، إنما هذا تفسيرٌ واحد، استقراء حدسي فحسب لما يمكن أن يكون عليه الحال، فقد يعني هذا أنني متعبٌ، أنني قرف من هذا العالم، إني أكرهك، سوف أحاول خداعك، وعلى هذا فلا أريدك أن تظنَ أنني محض خير ومحض فضيلة ومحض حب فأنت تعرف مُسبقا، كونك أيضا كائنا حيا، أن مثل هذه الأشياء غير موجودة في نطاق الحس العادي الذي نعيش فيه. إنني شهواني أحيانا، وغاية في الضغينة والحقد أحيانا، وأتخابث أحيانا، وأحبُ أن أُفرغ مثانتي وأحقادي، وتحدوني رغبة الركض أحيانا، وأكون لامباليا وأنانيا وكل تلك الأشياء التي تعرفها والتي عادة نقول عنها أنها تقع في الجانب الآخر لما نريد ان نكون عليه. فما أدراك أي هؤلاء كنتُ حين كنت غريمك الواقف في سين واحد، والذي تريد ظلما أن تعلِّق عليه خطيئتك؟ يجب أن تتفحص ذاتك، وأن تكون قادرا على أخذ المسؤولية والالتزام بما تقرأ: إنه التزام القارئ؛ فانت ملتزم بنفسك، وعلى قدر التزامك هذا فإنك تحدد ما تريده لها من خير، وما يُمكن أن تحمِّله إياها من شر. وأنا في المقابل سأكون ملتزما بذاتي، وسأحاول أن أبرز ما أظنه خيرا أو شرا حين أكون بكامل وعيي، أما حين أكون مُصابا بتسلط اللاوعي عليَّ فصدقني لن يفيدك أن تُحمِّل الذنب على والدي، ولا على نشأتي، ولا على الوراثة، فإن فعلك هذا إنما هو عملية ازاحة، وإنما النقطة التي تقصدُها وقد ضللتَها هي ذاتك أنت وأناك أنت.

ولا تحسبنَ بعد ذا أني مشاركك في الذنب: فإني حين أكتبُ أضعُ ضميري على الرف، وأحاول قدر استطاعتي ان انسى ما يمكن أن تحققه كلماتي من شر أو خير، فإنه أنا لست الأول الذي يفعل هذا ولست الأخير، ولن تكون أنت أول مظلوم على وجه هذه الأرض ولا آخرهم. فتنحَّ قليلا عن مركز الكون، واعلم أنك كسائر الذرِّ السابح في ملكوت هذا العالم المتناثر والمنطلق مبتعدا عن مركزه. ولن أُفيدك في شيء حين يُثقلُ عليك ضميرك، ولا تحسبنّ انني سوف أعترف بما كتبتُ أو أدعيَ أنني كتبتُه بمحض وعيي وإرادتي، وسوف أفعل كل ما من شأنه أن يُظهر صفحتي بريئةً؛ فلستُ أحمي المغفلين. فارجعْ إلى أربابك وقلْ لهم ما تشاء، وادعُ عليَّ من على صهوة منابرهم، ومن على سرج كآبتك، فلن أُعدمَ من يساعدني على إغلاق أبواب السماء في وجه دعواتك المتهالكة. وحين تأسُرك كلماتي

فامدحني، وقلْ ما شئت، ولاتتردد في اضفاء المديح عليَّ، وافتخر بي أمام أقرانك. أما إن كانت صدمة الكلمات أكبر من أن تُتَحمَّل وفقدتَ القدرة على التعبير فاجعلْ عينيك تنسابان بالدموع المالحة، وانشرْ في وجهك معالم الحبور والغبطة وأنت تُشير إلى كتابي الذي بين يديك؛ إنني أستحق هذا بعد كل شيء، وإنما تقوم، أنت، الآن، بواجب الخدمة الذي يتحتم عليك أن تقوم به.

إنني المعلاق الذي تعلق فيه أمانيك وأحلامك ورغباتك ومثلك الغارقة في الهلام. أنت تريد من يدافع عن حقوقك ويكشف الآمك لأن ذلك متعب نوعا ما؛ فالزعيق يحتاج إلى طاقة كبيرة وزخم شديد، وأنت مشغول بلقمة العيش، بالتخبط في الحياة الظالمة، بالبحث حول فتات الموائد، بالقضايا الصغيرة التي تتناسب مع حجمك واهتماماتك، فكيف لك بعد ذا أن تُتقن الحديث عن مطالبك العادلة؟ وعن رغبتك في الوصول ألى الأفضل؟ عن أحلامك في السطوع؟ في تجاوز الحد الفاصل بين المغمور والمشهور؟ في رفع الرأس؟ في التكلم بكرامة؟ إنني أُشعل وطنيتك، وأُلهب ضميرك البارد، وأجعلك تشعر وكأنما العالم ملك يمينك ورهن قبضتك، وأنك قادر على الهجوم، وقادر كذلك على الدفاع. إنك موقن بهلاك العالم لأنك تستعير بصيرتي، وتعرف حدود معرفتك وقدرتك لكنك مع هذا ترغب في أن تكون لك القوة والقدرة على صب اللعنات: إن شخصيتك الوادعة التي سرَبها والدك إليك عن طريق الأوامر القاطعة والإشارات المهدِّدة تمنعك وتجعلك مؤدَّبا أمَّا أنا فأمنحك اللغة البذيئة والعنف اللفظي الذي تحتاجه لمجابهة أعدائك. وسوف تشعُر بالغبطة وأنت تقرأ؛ فقد تحررتْ منك الطاقة العدائية التي تُلهبُك وانبسطتْ قبضة يدك بعد أن لوحتَها بغضب، وسوف تنساب الدموع من عينيك فرحاً بالقبلة التي تظنها أنها لك، وإنما هي للبطلة التي أودعتُها قصتي كي تجعلك تحسُ أن حياتك ليست على ما يرام: إن حبيبتك قبيحة بعض الشيء، وزوجتك ممتلئة قليلا وإنها، بعد هذا، غير صالحة للحب، ولا تحترم مشاعرك؛ فأنت تحتاج إلى واحدة تشبه البطلة التي أخلُقُها لك، وإن أولادك قذرون، ولا تعرف كيف ستواجه هذا العالم مسلحاً بكل هذا الجهل والغُبن حتى أحضر أنا هنا، هكذا مرة واحدة، وأسطعُ من علٍ بكامل بهائي، وأمنحُك تهويماتي وتعاليمي مرصوصةً في الكلمات، ومشارا لها بالأحرف، وبهية، وناصعة، ولا تحتمِل إلا أن تكون محاطةً بهالات المجد. وأني أعرف أن بعض كلماتي سوف تدغدغ مشاعرك علويها وسفليها، وسوف تجعلك تنتشي طربا من خفتك اللامعهودة، ومن أناك النبيل، ومن ذاتك المعبَّر عنها بنقاء. وحين أفعل ذلك باتجاه الأسفل فإنك تبلعُ ريقك المحبوس، وتمسح بلسانك على شفتيك اليابستين، وتتحرك حنجرتُك في حركة بلع عصبية وسريعة، وتندلق من عينيك ومن زاوية فمك الملتهب قطرات الشهوة الندفة التي تضيئ داخلك المظلم الغائر في النزق والشهوات؛ فقد قبَّل البطل حبيبته، وها أنت الآن تتحد فيه، ومن على جسمه الغض الفتيَ تنقذفُ بكامل فحولتك نحو سراديب اللذة الأبدية كيما تشعر بعدها بالعذوبة الهانئة تنساب من بين يديك ومن خلفك، وتشم رائحتها الدبقة تلطم أنفك بسلام، وتنام بعدها وأنت تُغلق خلفك ابواب هذا العالم العفن. إنها هذه البقعة التي افتحها لك ما يجعلك تشعر أنه ثمة أمل في هذا العالم المتداعي، أنه ثمة وميض لشيء ما، نور ينفلج من الداخل، ورغبة في التحسن؛ فالمعدوم أصبح غنياً، والظالم انهالَ عليه الزمن بجبروته الذي يفوق كل جبروت، والرغبة ولَّدتِ المتعة، والمحسن كُوفئ بالحسنى أو أُجِّل حسن حسابه لما بعد من غير أن تفوت عليه فرصة أن يتمتع بهناءة القلب وبراحة البال، والظالم غُصَّ بثمرة ظلمه وعَنَتِه؛ فيالكلماتي العادلة! ويالميزاني الدقيق! الجنة التي أخلقها لك أجعل عليها أسوارا، وأصفُها في الصفحات، وأُسلِّمك مفاتيح خزائنها، وما عليك إلا أن تترصد اللحظات، وتتسللَ خلف زوجتك التي تكون آنذاك منشغلة بالطبخ أو غارقة في وسوسة هذا العالم وصخبه، أو توصدَ باب مكتبك وتمنع شعاع الرؤية من أن يوصل صورتك إلى مديرك في الحجرة المقابلة، وبعدها

تستطيع أن تدير المفتاح لتضيئ يومك وتقرأ ماضيك وتكتشف مستقبلك؛ فقد انفتحت طاقة الكشف بين يديك، وها أنت تنسى العالم، وتتحد مع الصمت الذي تبثه الكلمات الصاخبة، وتذوب بين أحضان الدفء البارد. وإن هذا بالضبط ما ينقصك ليسحَبَك الغد إلى شوارعه الصاخبة بمزابل الحياة، وليجعلك تنسى الشعرات البيضاء التي ما تني تظهر على فوديك، وتجعلَ نسمات الزمن تمرّ على خديك بطراوة من غير ما تشنج أو قشعريرةٍ حادة. لقد أُعيد خلقكَ، وارتدتْ لك الروح يوما آخر، فما عليك إلا أن تجترّ بعض طاقتي، وتتصرف من خلف ستار المرح الذي تمنحه سخرية الكلمات.

إن ما أملكُه، ولا أدري إن كنتَ قادراً على فهم هذا فإنه غاية في الصعوبة، ما أملكه هو النفاذية، القدرة على الاختراق، البعد، العمق الذي تخترقه نظراتي؛ فبينما تنزلقُ نظراتك أنت على سطح الأشياء من غير ما فهم لها تتغلغلُ نظراتي في الأشياء وتتجاوزها: إنها تقفُ خلفها وعلى قمتها وفوقها ومحيطة بها. إن العالم الذي أراه ليس عالمك بل هو عالم آخر، عالم حقيقي، ناصع الحقيقة، مبرأ من الحساسية، ومن التطريزات والتمظهرات الخارجية. وليس هذا معناه أنني لا أملكُ القدرة على رؤية الأشياء الأخرى؛ فأنا لست نوعا آخر عنك، إنني ما أزال بشريا، ولكنني امتدادك الذي تجاوزك بمراحل، ويقفُ سابقا عليك في الزمان؛ فكل ما تعرفه وتراه من هذه الأشياء الملقاة بعبث في هذا العالم أعرفُه أنا وأراه، لكني أتجاوزك بالاحاطة والادراك وعمق الرؤية؛ فالأشياء بالنسبة لي هي أمرٌ آخرٌ عن أشيائك الموات المدثرة بالصمت وباللاشيء. فكل شيء عجائبي وينبع من مشكاة الفن، وإنك لا تستطيع مثلي أن تسمعَ تلك النغمة الواضحة التي تبثُّها الأشياء؛ فأنت مغمور في ضوضاء الشوارع وأنّات الحياة، وإنْ تصعدْ قليلاً، قليلا فحسب، فسوف ترى من على القمة كيف تبدو كلُّ اشيائك تافهة وحقيرة وغاية في الضعة، لكنّ ذلك مستحيل؛ فأنت لا تستطيع أن تتجاوز المقام وتتعدى عتبة المشاع والعادي. وهذا ما يجعلك مُقيدا بفرحك الصغير وبحزنك الصغير، بمشاعرك المتذبذبة التي لا يمكن أن تكبُرَ إلا لتصغرَ مرة أخرى وتقذفك في أشيائك الصغيرة التافهة. أنت تحزنُ لكنّ السماوات لا ترقص لحزنك، وتفرحُ فلا تتزلزل الأرض لفرحك؛ لأنه خارج حدود ذاتك فإنّ هذه الأمور تُعدُّ حوادثاً، أشياء عارضةً وذات محدودية بسيطة. إنها تفقدُ معناها حال الخروج عنك، فمن أين لك أن يسمعَك الآخرُ والأبواقُ صنعتُها محفوظة الحقوق لي، وهي رهن أناملي. أنا لا أنكر أنك تتألمُ، ولا أنكرُ أنك تفرح أيضا، وتغتبط بأشيائك الصغيرة، لكنّ هذا كل شيء، نقطة قاصمة، انتهى موضوعك: لن تُفرِح الآخرين، لن تجعلهم يحزنون لحزنِك، فكيف ستوصِلُ مشاعرك وشجونك من غير ما أدوات؟ ومن أين ستكون الأدوات إلا من مصنعي أنا؟ ومن أين لي أن أمنحك أسرارها ما لم تقرأ لي؟ إنك بكلماتي تُضاعفُ محيط دائرتك، وتعلو على نفسك وتتوسع حياتك لتشمل حيوات أخرى غابرة وأخرى ما تزال في العدم، وترى نفسك بعد ذا عبر المرايا التي أُمرّرُها أمامك فتستطيع المقارنة وتتجمل وتتحسن وتنحو باتجاه الأحسن؛ فبالمقارنة مع أبطالي وقصصي فحسب تعرفُ أنك تافهٌ، وتعرفُ أن زوجتك غارقةٌ في التهافت، وأنك تحتاج الى حبيبة حقيقية: أنا أصنع لك المثالي، الحالم، البعيد، المطلق، الغاية في كل شيء، الذي يعرفُ كيف يجعل الحياة تسير رغم عثراتها، ويعرفُ كيف ينظّم الأمور رغم عشوائيتها. وما عليك بعد ذا إلا أن تتأفف من حياتك وتتضجر ممن حواليك فقد مَنَحتْك الكلماتُ أصدقاءَ واعين ومرحين، وحبيبة لا تَمل من التقبيل، وألواناً تُبهج العين، ونهايات سعيدة أو متحكمٍ فيها على أقل الظنون.

لقد سطّرتُ العديد من الصفحات ولا أحسبني بعدُ قلت شيئا؛ فأنا أريد شيئا معينا من هذا كله، إن لي غاية، أنا لا أعرفها تحديدا لكنْ مع هذا أتوهم أنني أعرف شيئا منها. دعني أخبرك الحقيقة: أنت تهمني، تهمني حقا؛ فأنت جزء مني، أأستطيع أن أعيش أنا بدونك؟ أن أُحقق مجدي المزعوم؟ من سيضخّم اسمي إن لم تكن أنت؟ من سيقرأني وينتفض سرورا ويُلقي بالأوراق رغبة في

الرقص أو غضبا حين يكون ما أكتب مُغضِبا؟. لكنَك غافل عن هذا، وهذا الذي أود أن أقوله لك، غافل عن أهميتك في صنعي. أرأيت؟ إنني طيب بعد كل شيء، ووادع القلب؛ فمصلحتك تهمني. وإني أُبصِّرك حقوقك، ولك بعدها أن تقول: نعم، لقد عرفت ما تبغي، ولي أنا أن أحكم فيما أفعل، أو تقول أنا أعرف هذا من قبلُ ولم تأتِ بجديد. والأمران لديَّ سيان، لكنني أحمل أمانة، حقا إنني أتكلم جدا، إنني أحمل أمانة الكلمات. فهل ترى من عبث أن أستطيع أنا استخدام هذه الأداة؟ وهل هي فقط عشوائية الكون التي تحرّكني؟ أو ليس من هدف؟ أو ليس من نظام يُحرك كل هذا؟ ونعم، إنني أعرف أنك أيضا طيب القلب، ووادع السريرة ونقيها. أنا لا أختلف معك في هذا، وإنما فقط أود أن أُخبرك أنك غافل عن أصول هذه اللعبة، وغير مدرك ما آلت إليه بعد كثير لعب، ولا تعرف أين موقعك أنت من كل هذا؛ وهذا ما يجعلني راغبا أيما رغبة في إخبارك عن الشؤون التي تخصك في كتاباتي. وصدِّق أو لا تُصدِّق فأنا راغب في مزيد من المجد؛ فحين تكون أنت ذكيا، وواعيا، فهذا له معنى واحد فقط، أنني أعرف كيف أصنع قرّاء واعين، وأذكياء. لا أريد ان أكتسب أنا مجدي من غبائك، وقلة فهمك؛ فهذا شأن اللصوص الهواة الذي ينبنون من السقطات، إنما أنا محترف، وكلما كان ذكاؤك شديدا، وفطنتك نافذة، كان مجدي أنا مضاعفا. إن رقة القلب لا تنفي أن بيننا مصالح مشتركة، وإن مصالحنا المشتركة هذه لا تعني بالضرورة أن يستغل أحدنا الآخر من غير علم الآخر؛ فهل ثمة عالم بلا مصالح؟ لكن المصالح تظهر وتستتر، وتكون شيئا وتكون أشياء أخرى، لذا أرغب ان تشكَ في كل كلمة أقولها، وتحاول أن تدقق فيها، وتغربلها بغربال ذكائك؛ فأنا ذو هفوات، وإنما من خلال مسّك لهذه الهفوات، وإعلانها على الملأ أتطورُ أنا، وتزداد أسلحتي فتكا، وقدرتي مُضيًا. فأنا لا أرغب فيك خاملا، ولا مستقبلا عاما. وهكذا، أودَ فحسب أن أخبرك أنني راغب في التطور، لكنّ هذه الرغبة لا تتحقق وجودا إلا بك، وبتطورك معي. تصوّرْ أنني قلتُ كلاما كبيرا، كلاما عاقلا جدا، وعلى مستويات أعلى من مستواك، أتُراك تفهمها وتعقل ما فيها؟ فأين يضعني ذلك؟ في خانة من لا يُفهم، في خانة ذوي الأبراج العاجية. أنا لا أشكُ في قدرتي، وأنا أعرف أنني قلتُ كلاما جيدا، وقابلا لأن يزيد العالم أناقةً وجمالاً، وإلا فإن ذلك لا شك سيقرصُ كرامتي، وأعرف أن المشكلة في المعادلة هي في طرفك أنت، غير الموزون، لكنّني يجب بعد ذا أن أُقلّل من معياري، وأُنقِص من قيمة طرفي لكي يتناسب معك، أو أن تقوم أنت برفع معيارك وتزيد من قيمة طرفك حتى يتناسب معي، وأعرف أن ثمة حلول أخرى أيضا، فمثلا، أنا أستطيع أن أظل كاتبا لما أشتهي، وأنت تظلُ غير ما فاهم لما أقول، ولا راغب في ذلك، وأظل انا أضرب رأس الكلمات في السطور حتى يأتي من صُلبك من يستطيع أن يُقدِّر كلماتي حقَ قدرها، لكنني، أنذاك، سأكون قد مُتُ وانتابني العدم، وأنا لا أريد أن يكرّموني بعد وفاتي؛ فإن هذا حق لي، وليس حقا للأجيال القادمة. تستفيدُ الأجيال القادمة، يدْعون لي، ينبُشون قبري ويحملون رفاتي، التي ستكون طاهرة حتما، إلى مقبرة أكثر بذخا، ويعتبرون تقديسي كرامةً وطنية، لِيفعلوا ما شاءوا؛ فأنا لا أكونُ بعدُ ملكي، بل أكون مُلكا مَشاعا. ولتُملِ عليهم أهواؤهم أي شيء، فمن ذا سيعارض؟ صحيح أنني أنتج هذا الشيء الذي تراه أنت في رداء الكلمات، وأنا لا أقول مطلقا أنه جاءني من الفضاء الخارجي، أو ثبّته داخلي أقوامٌ لا مرئيين؛ فأنا تسلسل مجتمعكم، وابنكم، ورهين حضارتكم، وقد اكون متجاوزا لكم في الزمان، لكنني ما أزال مشدودا لكم بخيط الحاضر حتى غاية موتي. ولا أريدُ أن تأتيَ هذه الغاية وأنا بعدُ مغمور في الشوارع المؤدية إلى النسيان، وفي الحانات المُعدَمة إلا من قليل ذوق.

والحق أنك يجب أن تكون ذا كرامة بعد كل شيء؛ فلا تجعلْ الكتّاب يتقاذفونك هنا وهناك مثل لعبة نطاطة. واعلمْ أن أكثر ما يقولون تهويم وكلام لا يُقال إلا لملء ثقوبهم المهترئة. واعلم أنهم بعد أن يقولوا كلامهم الأوليّ، فإنهم يضيعون في الصنعة، وفي الكرامة المزعومة. ولن يُجديك شيئا أن يَبهُتَ نظرك في سواد مدادهم، وأن يضيع وقتك هباء في اللحاق

بما يعرفون؛ فأنا منهم، وابن صنعتهم، وأنا إنما أتمرد عليهم من أجلك، حقا يجبُ أن اعترف هنا أنني أتمرد من أجل ذاتي، لكنّك مع هذا حائزٌ لا محالة على نصيب جيد. فليس معنى أن أقوم بخدمة ذاتي ومصالحي أنني لا أخدمك معي. وأنا بفعلي هذا التمرد إنما أزداد بهاءً وازداد غرورا؛ فإنني أجعلُ مني أكبر منهم، وأعلمَ منهم، وأفضل منهم، فأنا أُفضّلك عليهم لتفضلني عليهم، أرأيت؟ إن مصالحنا مشتركة، وأنت بحجبك الثقة عنهم إنما تزيد من ثقتك بي. واعلمْ أنهم حين يكتبون فلا شك تتداولهم رغباتهم التي قد تكون بعيدة كل البعد عنك، فلا تثق فيهم، ولا تطمئن لتصريحاتهم. واعلمْ أنهم مدّعون، فخذ ما يقولون مأخذ المُوسوِس الحذِر، والمتفضل الميسور، وانقصْ من ادعاءاتهم كيفما تشاء؛ فإنهم حين اكتشفوا فيك مُحبًا لما يقولون روّجوا اسمهم بك، واستغلوك لمزيد من الشهرة. وهم ليسوا بعد ذا مهتمين لأمرك، أو قلقين لهمّك، فبعدَ أن يُجمّدوا أحزانك وهمومك في الكلمات فإنهم ينصرفون عنك بكامل إرادتهم، ولربما نَسوك حتى اشعار آخر، حين يحتاجونك مرة أخرى للتمثيل بك، فإنهم، بعد كل شيء، لا بد أن يكتبوا عن هؤلاء البشر، وقد أغراهم النقاد بالقول أنهم لا بد أن يكتبوا عن همومك ومشاكلك حتى يتسنى أن يقول عنهم هؤلاء الأخيرون أنهم جيدون. فاحفظْ ذلك، وانظرْ فيما أنت فاعل؛ فإنني لا أستطيع بعدُ أن أساعدك علنا وإلا عُددتُ خائنا لهم. وإني خائنٌ لهم، لكنني لا أميلُ لتضخيم العنف إزاءهم، وإنما ألجأُ لهذا الحل السلمي الذي يجعل منك أنت محكَ الأحداث؛ فإنا حين اكتشفتُ مخاتلتهم وعنتهم وسوء نواياهم ركضتُ فارا إليك لأجعل منك خصمي وحكمي، وإلا ما الذي يجعلني اندلقُ لك بالأسرار وبخبايا صدور الكتاب. إنني، في النهاية، أفقدهم، لكنني مع هذا أحاولُ أن أكسبك في صفي. وعلى كلٍ فإنني أعترفُ مع هذا أن طبيعة الموضوع مُخاتلة بعض الشيء، وأن الأدب عموما صنعة من لا صنعة له، وأن معظم هؤلاء مُدّعون وهائمون ولا يفقهون من أمرهم شيئا. طبعا إني أتركُ لك أن تحكم عليّ؛ فأنا، كونك أنت قارئا لي، أعرفُ مدى نباهتك وفطنتك. فلا يغرنّك قولهم أنهم إنما يضعون الكتابة مفتوحةً كيما تتمكنَ أنت من الإبحار في نهاياتك المقترحة. بمعنى آخر، إنهم يتخلون حتى عن واجبهم في الكتابة وإعطاء معنى لما يكتبون، ويشيعون أن هذا واجبك أنت أن تمنح لكلماتهم معنى، ولجملهم شيئا من العقل والعاطفة. وهم بهذا يصيبون متعة مضاعفة؛ فهم يُنقصون من وظائفهم، ويتهربون من معايير الجودة المُحكمة، فإن لم تفهمْ فهو بسبب غبائك، وإن لم تحسْ فهذا لأنك عديم الاحساس؛ فكل قيمة سالبة أو شك في الجودة يرجع إليك، وكل قيمة موجبة أو مديح يرجع إليهم. ولا يغرنّك ما يدّعون من اتقان الصنعة حين يحمّلون طاقة كلماتهم على اللاوعي الذي يبثونه حال سكرهم، فهم إنما يفعلون ذلك احتقارا لك، وغضا من قيمتك، فيكتبون ما يخطر في بالهم من تهويمات، ومن كلام مكرر ومعاد، ويذرفون كرامة الكلمات، ويدلقون بهجتها في الشوارع من غير ما حياء. وهم لو أنهم افتروا على الكلمات فإن ذلك لأمرٌ عظيم في ذاته، لكنّهم افتروا على الكلمات وعليك، ووازوك بالكلمات، ولم يفرّقوا بين الكلمات المُبرئة من الآلام والأحزان وبينك الغارق في هذه الآلام والأحزان. فأصبحتْ عندهم عملية الكتابة هدفا ومقصدا بعد أن كانت أداة للوصول بك إلى شيء، ولا تغترّن بأقوالهم فهم حين لم يعرفوا ما يقولون، وبانتْ سوءاتهم انتفضوا يبحثون عن حيل جديدة لإيقاعك في شَركهم فاخترعوا موت الكاتب ليُدغدغوا مشاعرك، فتحسب أنك الحي الفاعل، وأنك المقصد والمبتغى، وهم ربما ابتدأوا هكذا، ظانين أنهم إنما يفعلون الأشياء من أجلك، لكنّهم ما لبثوا ان أعجبتهم القصة، ووالله لو أنك سلمتَ من هذه الأمور لأفتعلوها، ولو راوحك الحزن لجلبوه، فمن أين ستنبعُ مادة حديثهم؛ فهم انما يتاجرون بآلامك ومصائبك، فكيف تستطيع أن تقبض على ما يقولون، وكل شيء جائز في كلامهم؟ وكيف تستطيع أن تختبر دعواهم، وموازينهم مُطففة، ودائمة التغيير؟ فهم أنما يرونك أنت بإزاء الكلمات، وما دامت الكلمات سر نجاحهم فلا بأس أن يُضحّوا بك. فهؤلاء

الذين يرغبون حقا في نصرتك يتوقفون بداعي الحكمة، وتُدفن أسماؤهم بينما يظل ينعق في الساحة من لا رغبة له إلا في اقتناص هفواتك والهائك بمقاصد مريبة وبحيل جديدة كل مرة.

وهم حين انتبهوا للذي هو حاصل في العالم من تهافت الناس على التخصصات، وتدقيقهم في الشيء وفي اللاشيء، أغضبَهم أنهم ليسوا متوفرين على شيء يدعم صنعتهم ويبرر هوسهم ويبرز لك أهميتهم، فحاولوا الاستناد إلى حجة هذا العصر، من علم ونحوه، ومنطلقات فكرية، ومن إرث قبليّ وشعبيّ، وأدخلوا العلوم والأديان وسائر ما ساعدهم الشيطان عليه. وكل هذا من أجل أن يُبرهنوا على أن صنعتهم ما تزال تجد من يلتفت لها، وخصصوا عملهم، وباتوا في كل وادٍ يهيمون، وباتوا يقولون ما لا يفعلون. وكلما ذُكر اسمك بعد ذا عادوا سيرتهم الأولى مدّعين أنهم إنما يكتبون عنك وبك، وأنك همّهُم الأول والأخير، وأنهم ما خالفوا خط ترقيتك وتهذيبك قيد أنملة، وأنهم سائرون في الدرب الموصل إلى نورهم، وأن يكشفوا لك حقيقة هذا العالم وغيّه ويقدّموا كل هذا على طبق الكلمات البريئة. فلا يخدعنّك نقاء الكلمات وطهر حروفها؛ فإن وراء الاكمة ما وراءها. وانظرْ الى ما جروك إليه، واختبرْ آراءهم بعين المدقق الحذر، ولا تلتفت لصلواتهم ودعائهم من أجل هذه الإنسانية المعذبة، وعاملهم بالتي هي أغلظ، واشددْ عليهم في النقد.

لقد أعملوا أذهانهم في المجاز، وجعلوا كل كلامهم مجازا، وبعد ذا انتفتِ الحقيقة من الكلمات، وانتفتِ الواقعية؛ فالمجاز كان ابتناؤه للتدليل على الفكرة المطروحة بجمال، لكنّه، دائما، كانت يقف بين كلمتين عاديتين لكي يفعل معناه العميق من خلال فعل التناظر بينه وبين الكلمات العادية، وحينها كنتَ تقف وقفة المفكر، وتقول بشيء من التدقيق والبحث، لقد والله أراد شيئا، ويجب عليّ أن أفهمه، فهو حين وصل إلى هذه الكلمات جنّحها، وأعطاها القدرة على التحليق، بينما تقف الكلمات الأخرى على الأرض. أما الآن، فقد طارت الكلمات جميعها، وأصبحت «أريد أن أذهب إلى الحمام» «أريد أن أغرق في الافراغ المبنيّ على القذف»، و«إني متعب» «إن الحياة تتغوط على أوتاري العضلية»، وباتت السماء شجرا، والقلب عشبا، وانفلقت الكلمة إلى كلمات، والكلمات إلى تهويمات، ولا من عقال يمنعها من التحليق. إن كسر طبقية الكلمات، وجعل المجاز والاستعارة والبلاغة مَشاعا عاما بينها، أفقد البلاغة معناها، وكسر الحاجة إلى بلاغة وإلى مجاز. أي أنهم وقعوا في فخ نصبوه بأنفسهم، ولا دراية لهم بتبعاته، ووقعتَ أنت فيه بحكم جريك وراءهم، فباتت الكلمة مقصدا في ذاتها، وباتت رنة الكلمة وموسيقاها الداخلية ما يُعوّل عليه، فانتفت القدرة على الشعور، وعلى الفهم الذي يخلق خلفية التحليق. فانتصرتِ الكلمة المفردة على الجملة، وكُسِر المعنى والشعور والأحاسيس والحدس وكل شيء يمكن التعويل عليه، فلا سبيل أن يتنصر مجاز الكلمة. فاعلمْ أن شفرة أوكام لا بد أن تُمارس هنا، وبعنف، وأن يُقال أنه كان الأنسب، بعد كل ذا، أن لا يجعل الكلمة مُحلّقة في هذا الموضع أو ذاك، وما دام قادرا على قول شيء ما بكلمات أبسط، وذات جمال أكثر انغراسا، فإن المجاز أمر مُفسِد. أي ببساطة، أن تصبح البلاغة الحديثة عكس البلاغة القديمة؛ فكلما انتفتِ المجازات المُحلّقة، وكانت بقدر معلوم، كانت البلاغة في أوجها، أما حين تتجاوزُ المجازات مجازاتِها، ويُحلّق النص بكامله، من غير ما رابط يشده إلى الأرض، فهنا يكون النص مُتعاليا عليك، ومتعاليا حتى على كاتبه، وتكون الكلمات قد اتخذت طريقها في الجو سربا.

ولقد جاراهم في هذا النقاد الذين وقفوا وقفة، وفكروا في أنفسهم، فهم إن سايروكَ لم يُعدَموا من يصب عليهم جام غضبه، وإن كانوا مع الكتاب فإنهم لا محالة فاقدوك، فبدأوا في رصف طريقهم الذي يتأرجح في المنتصف، وقالوا في ذواتهم «لقد تعبنا من هؤلاء، نرفدُهم بالقليل والكثير، ونُشهر أسماءهم، وبعد ذا يتمردون علينا، فلا نستطيع ان نستمر في محاولة جعلهم يعقلون وهم ثلة مجانين، ونمارس عليهم سطوة الأب القاسي وهم منحرفون بالطبيعة، ونلعب معهم دور الناصح المرشد الرؤوف بولده وهم

أبعد من أن يكونوا أولادا مطيعين». وقالوا «ما دام هؤلاء قد اتخذوا الكلماتِ سبيلا لشهرتهم، وتمجيدا لذواتهم، وما دمنا نشترك وإياهم في استخدام ذات الأداة التي هي الكلمات، ونحن لا بد لنا أن نُتعِب عقولنا في معرفة ما يقولون، ومعرفة ما ينبغي أن يُقال، وكيف يخدمك أنت، يا قارئي العزيز، كل هذا، وكيف بعد هذا يضعون تقييمهم، فقد انتشلوا انفسهم من هذه الأزمة بأن زادوا من استغفالك، وفتحوا الباب على مصراعيه من أجل غثّ الكتاب شريطةَ أن ينالهم شيء من المجد. فكانت المعادلة هكذا: اشهرونا نُشهِركم، ولا تطلبوا منا نقدا جيدا لكي لا نطلب منكم كتابة جيدة، وسنحاول أن نضع أُسسا أخرى هائمة كيما يتسنى أن يفهم كل أحد ما يريد، وإنما سنقول ختاما هؤلاء قوم رائعون، وسنلعب اللعبة معكم. وأنت تعلم أن بعضهم أدركوا أنهم لا محالة فاقدون لسطوتهم إن لم يجددوا من عقول شياطينهم النقدية بعد أن جدد شياطين الكتاب ما جددوا، فعلِقوا بين فكي الضرورة، واستبدت بهم الحاجة لنصير، فهل تُراهم لجأوا إليك كونك الأول والأخير، ولب هذا الأمر وقشرته؟ وهل قاموا بقياس ما ينفعك فقالوا نافع، وما يضرك فقالوا ضار، لا، إنما نظروا بعين المُبتغي مصلحتَه، والبصير بأموره. وهم لا يُلامون؛ فالعالم يتغير، والصالحون يرحلون، ويخلفُ من بعدهم خلف ينفض غزْلَ السابقين، ويردّهم إلى أدبارهم سفهين، ورأوا أن يعقدوا اتفاقهم مع الشيطان، وأن يحاولوا أن يكونوا في صف الأقوى والأمهر، والذي في يده صنعة الكلمات. أي أنهم تخلوا عن مكانهم الوسط الذي ابتدأوا به، وبدلَ أن يقفوا موقف المُوحّد بين أهواء الكتّاب وبين قلة فهمك، تخلوا عن وظيفتهم في التحسين والتقبيح، فباتوا في الطرف الآخر الخلفي الذي يتمترس بنسيج الكلمات الهش، ومعانيها الهلامية. لقد خانوك وأنت غافل، وبذلوا كل ما في وسعهم لتجنب قول ذلك علانية؛ فهم إنما يرغبون في العيش، وبين مكر الكاتب وخبثه ضاعوا في التلافيف فأنقذوا ذواتهم بأن أصبحوا هم الآخرون كتّابا، وأصبحتَ تحتاجُ لكاتبٍ، ولناقدٍ لما يكتب، ولناقدٍ للناقد، ولناقد لهذا الناقد، وهكذا دواليك ضاع ما يقولون، وبقيت رنة الكلمات العُلوية التي يسيّلونها؛ فلماذا يؤلّفون ما يؤلّفون إن لم يكن هذا الكاتِب جيدا؟ وهكذا ضعتَ أنت في التهويمات، وفي احتمالات العظمة التي لا تستطيع بنفسك أن تقتنصها لكنها لا بد أن تكون هناك، وإلا ما كتب النقاد ما كتبوا حول هذا الموضوع. وتعلمْ؟ أنت تضيع هنا في الإرث التاريخيّ؛ فإن عقلك الجمعيّ يخزُك من الداخل بخيرية من يكتب، وخيرية من ينقُد؛ فإنما هم أدوات المبدع الكبير الناقصة التي بها يُحسن أعماله، لكن ذلك أمرٌ تاريخيّ محض؛ فحين اندثرت الآلهة الطيبة ماتت خيرية العاملين لإصلاح شؤون الكون والبشر، وبتَّ أنت مرميا في لُجة هذا العالم، ومنفيا في الزمان، ومُعاقبا من قبل الجميع بكل هذا الهراء الذي يُثقل كاهل العالم الذي تصنعه الكلمات. واعلمْ أن الأمر إلى خراب، وأن الأحوال إلى استياء، وأنه ليس ثمة من مخرج في القريب العاجل؛ فقد ظن العاقلون قبل أمد أنهم بتخريب الغابات، وبالقضاء على موارد العالم النافدة، سوف ينتهي عصر الأوراق، وبعدها يرجع الكتّاب إلى صوابهم فيكتبون بحذر، وبقلّة، وبحكمة، لأنهم سيُعدمون ما يكتبون عليه، وسيرجعون إلى كتابة ما ينبغي أن يُكتب، وما يهمك، وما يزيد العالم بهاء وألقا، لكنّ العاقلين هؤلاء أدركوا أن القدر المرِح أكثر مخاتلة مما ظنوا؛ فلم تعدِ الاوراق شيئا مهما، وحلّ محلها الالكترون المراوغ، فياللسماوات! ويالهذا العالم كيف يُطوّر من أساليبه في القضاء عليك ومسخك وتشتيتك! ولكنّها الآلهة تتشفى من على عروشها، تتشفى لأجل ما استفحل من شِرْكٍ بها، وتَوجهٍ بالعبادة إلى غيرها.

وانظرْ بعد ذا إليهم! أهم يهتمون لأجلك؟ لقد فقدوا سطوتهم، ودخلوا في لعبة المرآة والتبعية ولقد كان نشاطهم تابعا زمنا لنشاط الكتاب، أي أنهم كانوا بعديّين، لكنّهم كانوا مُستقلّين حتى اختضّتِ القيم، وسقطت المعايير، فأصبحوا بعديّين تابعين. وأصبحوا يقولون ما من شأنه أن يُدغدغ آمال الكاتب ومشاعره من غير ما التفاتٍ لك أنت. وبدلَ أن يكونوا

حلقة الوصل التي تمنع الكاتب من التحليق في عوالم اللاشيء البعيدة عنك، والتي تنبع أهميتها وجدواها في عقل الكاتب وفي فهمه، ويكون هو غايتها، بدلاً من ذلك أصبحوا هم الذين يُطيِّرون الكاتب الى الأعلى، وينفخونه، فاندثرت معالمهم، وزال رسمهم. فاسمعْ نصيحتي واتركهم: فإن عناء قراءتهم أقل تبريرا من قراءة ما لاينفع من كلام الكتاب وهرفهم؛ فهؤلاء يهرفون ويقولون بين الفترة والأخرى أنهم يهرفون، أما أولئك فإنهم يهرفون ويدّعون أنهم يقيمون عثرات الهارفين ويردعونهم. فتركهم أولى، فمن أين لك أن تجد كل الوقت لقراءة كل هذا الدجل، إلا أن تكون ساخرا؛ فإن الساخر يقرأ ليتسلّى على من يقرأ له، فإن وجدتَ تسليتك في السخرية على الأسلوب، أو في محاولة اكتناه من أين ينبع كل هذا الهراء، فدونك وما تشاء؛ فأنت أخيرا المسؤول عن عقلك، وما عليَّ إلا البلاغ المبين! فلا تلومنَّ بعد ذا إلا ذاتك وحبك للسخرية على حساب عقلك. والحق أنني أُشجعك على ذلك إن كان لديك الوقت؛ ففي السخرية تتضح معالم الأسلوب، وفي الاستعلاء على نصوص النقاد ينفتح الباب لفهم ما ينبغي أن يُقال. لكن دون ذلك ما دون ذلك من عناء، وإضاعة وقت وجهد، في كل هذا العالم المتكالب عليك. فارجعْ ذلك إلى أولوياتك ومشاريعك الخاصة، وانظرْ في حياتك بعيدا عن أقوال من يتكلم بـ«ينبغي» وبـ«يجب». فأنت عاقل بالغ فحكِّمْ حسك العام، وحين يصيبك القرف مما يكتبون فغض الطرف عن كتبهم، واعدلْ عن تأبّطها، وارمِ بها شر رمية، فهم الخاسرون، وأنت بذا تكون قد ربحت وقتك وجهدك، وقبل ذا وبعده تكون قد ربحت نفسك بامتناعك عن جرها إلى التهلكة.

وليس الكتاب على العموم شيئا مفيدا؛ إنك، هنا أيضا، تقع في فخ الإرث التاريخيّ فتظنَّ ان الكِتابَ خير جليس، وإنك مهما قرأتَ فإن ذلك راجع بالإفادة عليك، وإن هذا ربما كان الشأن في وقت مضى، لكنَّ ذلك الآن أبعد ما يكون عن الصحة؛ فالآلة العادلة جعلت الكتابة مَشاعا، وأصبح كل من يعرف وكل من لا يعرف يُؤلفُ كُتبا. فتعددتِ المقاصد وتشعبتِ السبل، وبتَّ أنت آخر من يُهتم به. فهل تظن أن الكتب إنما وُضعت لك؟ وأنها إنما لفائدتك؟ فإن كان ظنك مثل هذا فأنت ساذج لا محالة؛ فإنها لاغوائك ودمارك، وليست شيئا مفيدا في ذاته، وإن إثمها أكبر من نفعها. وإنها، في النهاية، الطريقة التي تجعلك أبعد عن هذا العالم، وأكثر اقترابا من الخيال، ولو كان ذلك أمرا مفيدا لكان جيدا، ولكنّه يضعك في الطرف الآخر للعالم الذي يجب أن تخرجَ فيه للأسواق، وأن تحملَ محفظةً متقنة الصنع، وأن يكون داخل محفظتك شيء ما ذا قيمة.

طبعا أنت تظن الآن أنني بعد أن أنهيتُ كلامي سأضعُ نقطتي وانفصلُ عنك إلى الأبد، وأقلعُ عن فعل الكتابة، فإنني متورط حتى النخاع: فإن أنا كتبتُ، كنت مخادعا لك، أوعلى الأقل مُناقضا لذاتي، ولما أحمله من تصورات، وإن أنا توقفتُ، فسأكونُ قد قتلتُ نفسي بنفسي، وأوقعتُني في الهلاك. لكنَّ الموضوع ليس بهذه السهولة، فأنا لا أكتبُ لأحصرَني، بل أكتبُ لأحصرَك، وأنت مقصدي وغايتي، أما أنا فخارج المقاصد والغايات، وخارج اللعبة لأنني أنا من أديرُها من الأعلى، وإنما أردتُ أن أبنيَ أصولاً جديدة في اللعبة تمكنك من فهم ما حصل من تطورات، وما حصل من تدهورات، وما أظنه، أنا، سليما، وجيدا لك. لكنني مع هذا أرأفُ بك أن أُعلمَك الحقيقة كاملة؛ فإنها تحرقُ من لا يملك وقاية الطبيعة وحصانة الكلمات. فأنت تعلم الآن، كوني أنا أيضا كاتبا، أنني مُدلّسٌ بعض الشيء مع رقة شعور، ومُدجَّج بالخداع مع مسحة براءة هنا وهناك. فخَفْ مني، واخشَ تلاعبي ومكري، وخذ مني واتركْ، وعاملني بالمِثل، واسقطْ عليَّ غضبك من علياء وجودك، ولا تترددْ في أن تتركَ كرامتك تُدخِل أنفها العتيد بينك وبين ما أقول. ولن أعدَمَ أن أخترع لعبة جديدة تمكنني من العودة للكتابة، فهل تستطيعَ أن تحصرني في كلامي، وتجعلني قابعا في عثراتي؟ إنني قابل للتطور بعد كل شيء، ولا أعرفُ بعدُ أين سيأخذني تاريخي الطبيعيّ. وإنما أُريدُك أن تنسلخَ من ذاتك، وتقفَ عليها، وتتعالى على وضعك في الشؤون الكتابية، وتُصبحَ قارئا فوق قارئ، وناظرا فوق ناظر!






## إدوار الخراط ناقداً:

# «ما وراء الواقع» مصطلح لم أحلله تحليلاً عميقاً «الحساسية الجديدة» مصطلح قد لا يكون مصطلحي.. «عبر النوعية» مصطلح وقع في ذهني في جلسة أكلنا فيها وشربنا

حاوره: عمر مقداد الجمني*

*«ثمة طلاق بائن بين الفن والفكر»! هكذا يكتب إدوار الخراط في فصل له من فصول كتابه «أنشودة للكثافة».. وفي مواجهة هذا «الطلاق البائن» الذي كرسه «العرف الشائع»، بل في سبيل منع هذا «الطلاق» من الحصول يدعو الخراط الفنان الى أن يكون «ناقدا أيضا»، ناقدا لفنه أثناء الخلق، وناقدا لفنه بعد استوائه خلقا كاملا، كما يدعوه الى أن يمارس حقه. باعتباره ناقدا- في أن «يضع القاعدة العقلية لعمله وأن يخطط لمنهجه الفكري». تراثنا العربي القديم- فيما يرى الخراط- كرس ظاهرة «الفنان الناقد» وأدب الغرب جسدها أحسن تجسيد، فلم هذا «الطلاق» اليوم؟ ليكن الفنان إذن «في المحل الأول الناقد الأول لعمله» وليدرك أن «على مدى توفيقه في هذه العملية النقدية يتوقف نجاح العمل الفني في يديه».*

*ليس من شك في أن هذا التصور «للفنان الناقد» لدى إدوار الخراط هو الذي جعل الخراط ينشئ مئات المقالات وعشرات الكتب النقدية خلال مسيرته الفنية النقدية. وقد حاور كثيرون آخرون ادوار الخراط في فنه. أما نحن فنحاور إدوار الخراط «الناقد» خاصة، نحاوره في آرائه النقدية التي وجهت فنه وفي المصطلحات النقدية المركزية التي أنشأها، وخاصة مصطلح الكتابة «عبر النوعية» وما اتصل به من مصطلحات ومفاهيم مجاورة.*

* كاتب من تونس

**– أستاذ إدوار الخراط بودي أن أسألك بعض الأسئلة التي لا تعنى بالضرورة بالجانب الابداعي من أعمالك إنما تعنى وتهتم بالجانب النقدي وتستنطق إدوار الخراط الناقد. وأول سؤال أحب أن أبدأ به هو كيف تحدد ثلاثة مصطلحات أساسية وردت في كتاباتك النقدية وأقصد: «الحساسية الجديدة» و«الكتابة عبر النوعية» و«ما وراء الواقع» ولنبدأ بمصطلح «الحساسية الجديدة»؟**

** بالنسبة الى مصطلح «الحساسية الجديدة» لعلي أوضحت ملامحها الأساسية في عدة مقالات وكتب. سأحاول أن ألخص وأوجز وأكثف ما أتصوره أو ما اقترحه من تحديد أو تعريف لهذا المصطلح. لا بد كي نصل الى ذلك من أن نقارنها بما أسميته بـ«الحساسية التقليدية» حيث كان العالم في مفهوم القاص أو المبدع أو الشاعر عالما مفهوما معقولا يمكن محاكاته بل يمكن تغييره أيضا، وما زال في هذا المفهوم آثار من التصور الأرسطي للفن على أنه تمثيل أو محاكاة للواقع. في هذه «الحساسية التقليدية» كانت العمدة في التقنيات: البداية بتمهيد أو فرش ثم الوصول الى حبكة أو عقدة، ثم فك هذه الحبكة أو العقدة باستخدام التشويق و(كان المطلوب) أن تكون الأزمان الثلاثة متراسلة يأتي أحدها بعد الآخر في تعاقب معقلن منتظم طبعا وفيه قدر كبير من التجريد ذلك أن الأزمنة لا يمكن أن تكون على هذا القدر من الفصال، ثم تأتي اللغة وهذه ينبغي أن تكون جزلة أو سلسة، ولكنها ملتزمة بالقواعد. ويكون الالتزام عند القاص أو الروائي أو الشاعر بأن تكون المعطيات سواء أكانت واقعية أم خيالية معطيات معقولة بمعنى أن لا يدخل فيها اضطرابات ما يدور في دخائل النفس وما يقع تحت طبقة اللاوعي. يمكن بوضع هذه الخصائص في «الحساسية التقليدية» أن نرى في عكسها ما به تتحدد «الحساسية الجديدة».

ليس العالم مفهوما عند أصحاب «الحساسية الجديدة» لأنه، بطبيعة الحال هناك علاقة ما ليست علاقة آلية أو افتراضية بل علاقة فعل وانفعال بين الفن وبين الأوضاع الاجتماعية والسياسية. عندما انهارت الشعارات المجلجلة والأحلام والآمال الطموحة في هزيمة ١٩٦٧ بدا أن العالم، بالنسبة إلى فئة من الكتاب والشعراء والقصاصين غير معقول وغير مفهوم ولا يمكن تبريره، وبالتالي تحطمت تصورات المحاكاة، فلم يعد الفن محاكاة، للواقع ولا حتى واقعا موازيا للواقع بل أصبح قائما برأسه، أصبح عالما آخر من ابتداع القاص أو الروائي أو الشاعر. وأصبحت فيه قواعد مخلخلة إذا صح هذا التعبير. أصبحت القوانين غير مسلم بها وغير مكرسة. وبالتالي فان تقنية التمهيد ثم الحبكة والعقدة، انهارت تماما وصار من الممكن أن يدخل القاص أو الروائي مباشرة الى قلب أزمته أو مشكلته بدون تمهيد. في هذه «الحساسية الجديدة» صار أيضا من الممكن أن يستغني عن ذلك التوازن المحسوب الذي كان مطلوبا من قبل في سياق «الحساسية القديمة» أقصد التوازن بين التعليل والتحليل والحوار والسرد والوصف وما إلى ذلك. أصبح من الممكن عند أصحاب «الحساسية الجديدة» أن يقتصر النص كله على الحوار ولا يكون مسرحا مع ذلك، أو أن لا يوجد فيه إلا النزر القليل من الحوار، أو أن لا يوجد فيه تعليل. فتوضع الأمور أمام القارئ أو المبدع أيضا هكذا بدون تفسير، أو أن يكمن التفسير في داخلها دون أن يتطوع به المبدع مباشرة. هذا من ناحية، ثم من ناحية ثانية دخلت ضمن هذا العالم الجديد عالم «الحساسية الجديدة»، وبقوة، عناصر جديدة: دخلت «الأحلام» وما يدور في خيالات النفس، وما يدور في جيشان الروح، من اضطرابات ومن اختلاطات اذا صح هذا التعبير دون أن يعنى القاص أو الروائي أو الشاعر بأن يضع الحلم في اطار كما كان يفعل الكتاب القدامى.

كان الكتاب القدامى يضعون الحلم، ولكن بوصفه حلما، كما لو كان شيئا غريبا، أو كما لو كان شيئا مقحما على الحياة الواقعية. الحلم هنا في «الحساسية الجديدة» أصبح جزءا أساسيا من الحياة. وبذلك فان الفانتازيا دخلت بقوة، و«شطح الخيال» دخل بقوة، ثم استدعى ذلك، للضرورة، تفجير قوالب اللغة وما سمي بتفجير اللغة. طبعا الشرط الضروري لهذا هو الإلمام أولا باللغة إلماما تاما ثم الانطلاق من هذه المعرفة التامة باللغة الى تجاوزها وإلى تفجيرها وإلى تحطيمها.

ولذا صار من الممكن أن تبدأ الجملة ولا تنتهي، وصار ممكنا أن يكون هناك مبتدأ بدون خبر، وصار ممكنا أن تتكون الجملة من كلمة واحدة كما صار ممكنا أن تتكون من فقرات كاملة ليس بها فواصل تنقيط وهكذا. أظن أنه بهذا يمكن تلخيص أهم خصائص «الحساسية الجديدة» التي أوشكت الآن، بعد مرور نحو ثلاثة أو أربعة عقود، لا أدري، أن تصبح كلاسيكية وأن تصبح هي نفسها تقليدية، أصبح الكتاب الجدد من قصاصين وشعراء يأخذون بهذه

التقنيات الرؤى. طبعا هذه التقنيات ليست مجرد شكلانيات وإنما هي تنم عن أو تنصهر في أو ترتبط برؤية معينة للعالم بل رؤى للعالم وللكون الداخلي والخارجي. فالتقنيات والرؤى شيء واحد. لم تعد هذه التقنيات الرؤى شيئا يبدو غريبا الآن بل أصبح الكتاب الجدد يأخذونها مأخذ المسلم به.

**– هل مثلا كل من كسر قواعد اللغة وتفجيرها ندرجه حتما في نطاق «الحساسية الجديدة» أم يمكن أن يكون في غير هذا النطاق ومع ذلك يمارس تفجير اللغة؟**

** يمكن طبعا. ما أشرت إليه من خصائص أو سمات لا يمكن أن تكون قواعد مسبقة صارمة حاسمة لأن في داخل هذه الخصائص العامة يمكن أن تتنوع الكتابات وتتفرع الى تيارات كثيرة وهذا ما يمكن رؤيته بالتفصيل في كتاب «الحساسية الجديدة» أو في المقالات المتعددة، وبالتالي من الممكن نظريا أن من يكسر قواعد اللغة قد يكون خارج نطاق «الحساسية الجديدة»، قد ينتمي الى رؤى أو تقنيات أخرى لا أدري ما هي بالضبط، لكن الإمكان نظريا قائم.

**– وهل ترى لهذه «الحساسية الجديدة» أصولا في التراث العربي القديم أو الحديث قبل المعاصر؟**

** نعم بالتأكيد، إن تراثنا الصوفي وبعض الأشعار التي كتبها مثلا الصوفيون أو الصعاليك أو النساء وهي نصوص نادرة يمكن أن تندرج تحت هذا المفهوم وإن لم تسم بهذا المصطلح في وقتها وحتى عهد قريب، أي لا شك أن كتابات النفري مثلا يمكن ببساطة شديدة جدا إد د راجها في هذا السياق. أما في العصر الحديث فإني أتصور أن لها جذورا أو أصولا مثلا في كتابات بشر فارس في أواخر الثلاثينات سواء في مسرحياته أو في قصائده. ثم في الأربعينات هناك مثلا من أستطيع أن أسميهم مدرسة الاسكندرية الذين كتبوا شيئا يمكن أن يندرج تحت هذا المفهوم. وكذلك كتاباتي أنا الشخصية في ذلك الوقت والتي كانت تمت بصلة ما الى ما أسميه بالشعر المنشود وما يسمى الآن بقصيدة النثر، كتابات بدر الديب الذي لم أكن أعرفه على الإطلاق في تلك الفترة نفسها مثلا كتابه «حرف الحاء» وأيضا كتابات أناس مثل عباس أحمد وأيضا كتابات فتحي غانم المبكرة وطبعا كتابات لويس عوض. كل هذه الجذور كانت إرهاصات بهذه الكتابات التي يمكن أن نصفها الآن، بعد مرور كل تلك السنوات، بأنها تنتمي الى «الحساسية الجديدة» أو هي أصول أو بذور أو جذور مخصبة لهذا المفهوم.

**– آتي الآن إلى المصطلح ذاته «الحساسية الجديدة» هل هو ترجمة للعبارة الفرنسية (Nouvelle sensibilite) أم أنكم اهتديتم إليه بطريقة أخرى أم أنه من وضع غيركم، وأنا أحب أن أتابع نشأة هذه المصطلحات النقدية في النقد العربي المعاصر؟**

** هذه مهمة أتصور أنها مهمتكم وليست مهمتي أنا، بالنسبة إلي عثرت على استخدام لهذا المصطلح في حوار لي منشور منذ فترة بعيدة جدا في مجلة مغمورة هي مجلة «الاذاعة والتلفزيون» هناك عثرت على هذه الكلمة المفتاح هي «الحساسية الجديدة» كان ذلك ربما في أواخر الخمسينات، وربما كان في منتصف الخمسينات، فهل كنت قد قرأت هذا المصطلح في مكان ما قبل ذلك؟ طبعا أنا لا أدعي أنني ابتدعت المصطلح بالتأكيد. فلعله كان معروفا من قبل ولكني أسهمت بقدر ما أستطيع في إشاعة مفهومه وتحليله وتحديده وتطبيقه على كتاب معينة.

**لم يعد الشعر العمودي ولا توصيف «العمودي» نفسه قائماً**

**– قبل أن نصل الى الكتابة «عبر النوعية» أقف عند المصطلح الثاني الشائع عندكم في كتاباتكم النقدية أقصد مصطلح «ما وراء الواقع» كيف تحددونه؟**

** «ما وراء الواقع» هذا مصطلح لم أحدده ولم أحلله تحليلا عميقا أو متقصيا كما فعلت بالنسبة إلى المصطلحين الإثنين الآخرين، لكني أتصور أن الكتابات التي تروقني وتشوقني والتي أكتبها أحيانا هي الكتابات التي لا تنتمي بشكل ما إلى مفهوم الواقع حتى لو أدرجنا في هذا المفهوم عالم الحلم والخيال والشطح والفانتازيا هي كتابات تذهب الى شيء لعله أبعد من ذلك. ما هو بالتحديد؟ لقد أسميته في بعض الكتابات بـ«ما وراء اللغة» أو «اللغة التي تستعصي على اللغة». في نهاية الأمر الفن أو الكتابة الفنية هي شيء يستعصي تماما على نقل الخبرة، أقصد الخبرة الحسية، الخبرة الشعورية، الخبرة المعرفية إلى غير ذلك، لأن الخبرة قائمة بذاتها لا يمكن أن تنقل، ولا يمكن أن توجد إلا في ذاتها. هذا المعنى الدقيق أقصد به أن «ما وراء الواقع» هو العبور وفكرة العبور من عالم هذه الخبرة المباشرة، التي لا عبور منها في حقيقة الأمر ولا نقل لها، إلى عالم اللغة، وهو شيء يختلف تماما عن الخبرة بذاتها. لعل هذا الاتجاه هو الذي أعنيه بمصطلح

«ما وراء الواقع» وهو في حقيقة الأمر أيضا، وفي الوقت نفسه «ما وراء اللغة».

**– نصل الان إلى المصطلح الثالث الذي اختصصتم به وهو مصطلح «الكتابة عبر النوعية».**

** نعم.. وقبل أن تسألني عن منشأ هذا المصطلح عندي أحكي لك طرفة من الطرف: كنت ذات ليلة في بيت صديقي الأستاذ بدر الديب ومعنا أحد المذيعين اللامعين في ذلك الوقت: كمال ممدوح حمدي. كنا قد ناقشنا رواية «رامة والتنين» قبل أن تصدر مطبوعة في كتاب، كنت قد طبعتها طبعة محدودة في مائة نسخة ووزعتها. واستفضنا في النقاش في الاذاعة. ثم رحنا الى البيت واستكملنا النقاش واحتد النقاش واستمر وشربنا وأكلنا. وفي وهج هذا اللقاء الحميم حاولت أن أجد تعبيرا أو مفهوما لما أكتب فوقع في ذهني هذا التعبير «عبر النوعية» أي الذي يتجاوز أو يعبر الأنواع. قيل بعد ذلك، من أساتذة أفاضل، أنها ترجمة سيئة لعبارة (Interdisciplinaire) الفرنسية أو (Interdisciplinary) الانجليزية. هذا ليس صحيحا على الإطلاق لأنه لم يخطر ببالي ترجمة عبارة (Interdisciplinary writing) (سواء اعتبروها ترجمة رديئة أو غير رديئة). وهو ما يعني تداخل النظم أو تداخل الأنواع، إنما تبادرت إلى ذهني فكرة العبور وفكرة وعبر النوعية.. هذه هي الطرفة.

**– ومتى كان ذلك تقريبا؟**

** كان ذلك قبل صدور «رامة والتنين» بسنة واحدة. كان صدور الكتاب مطبوعا سنة ١٩٨٠، إذن النادرة حصلت قبل ذلك بعام واحد أي سنة ١٩٧٩. ما هي هذه الكتابة «عبر النوعية» بعد أن تأملتها وبعد أن فكرت فيها وبعد أن حللتها وبعد أن لاحظت، كما سبق أن قلت، كتابات بدر الديب وكتابات الراحل الذي فارقنا مبكرا يحيى الطاهر عبدالله وكتابات اعتدال عثمان وآخرين؟ لعلني لخصت وأوجزت هذا المفهوم في أنها– كما جاء الآن– الكتابة التي تتمثل منجزات الأنواع المكرسة مثل الشعر، مثل المسرح والسرد والرواية والقصة وما إلى ذلك.

وكذلك هي الكتابة التي تتمثل منجزات التقنيات السينمائية أيضا، بل أكثر من ذلك منجزات الفنون غير القولية مثل السينما كما كنت أقول الآن، ومثل النحت والتصوير والموسيقى. أقصد خاصة هذه المفهومات الأساسية من مثل التناغم والتناسق والتنافر... الخ. ولكن في سياق مختلف عما يحدث في الموسيقى.

في الكتابة «عبر النوعية»، وهذا استطراد نلاحظ العناية بالجرس الصوتي وبالنسق الصوتي، كما يحدث في الأعمال الموسيقية نفسها. نلاحظ مسالة التركيب النغمي ليس فقط من حيث الصوت بل أيضا من حيث الصور ومن حيث المجازات والمشاهد. هذا التركيب الذي يقارب أو يشابه أو يتمثل التركيبات السمفونية أو تركيبات السوناتة أو التركيبات الأخرى المعروفة في الموسيقى، أقصد التنويعات والمتتاليات... الخ. ومثل ذلك في النحت أو التشكيل وما إلى ذلك. لا أعني أن يقوم المبدع بإقحام إحدى منجزات أو تقنيات فن ما أو نوع أدبي ما بجانب الأنواع الأخرى بحيث ينشأ نوع من التجاور فقط أو النتوء أو النشاز، بل أعني شيئا صعبا ونادرا أيضا هو تمثل واستيعاب هذه المنجزات المختلفة من الأنواع الأخرى ومن الفنون الأخرى تمثلا واستيعابا تامين ثم صهرها وإدراجها في هذه الكتابة بحيث يتكون منها شيء لا أدري هل أسميه نوعا جديدا؟ إني أتردد قليلا في أن أسميه نوعا جديدا وإن كنت ما أزال أرى أن هناك فوارق أو خصائص تحسم هذه المسألة أو المشكلة، بمعنى أنه حتى مع استيعاب وتمثل منجزات هذه الفنون الأخرى إذا كانت السردية غالبة على النص فهو ينتمي إلى القص أو الرواية، وإذا كانت الإيقاعية غالبة على النص ولو كان فيه سرد أو غيره من منجزات الفنون الأخرى فهو شعر. أما إذا غلبت الحوارية على النص فهو مسرح، وإذا غلبت المشهدية على النص فهو سينما.

ولكن قد يحدث، وهذا أمر نادر جدا وصعب جدا، أن تتوازن هذه المقومات وتتكافأ، بين الايقاع والسرد والحوار... الخ. كلها أو بعضها.. عندئذ، في هذا النوع النادر من التكافؤ أو التوازن تصبح الكتابة «عبر نوعية» بالمعنى الدقيق للكلمة، ولعل هذه الكتابة تصبح عندئذ نوعا جديدا.

**– إذا كنت قد فهمتك جيدا أستاذ خراط، أستطيع أن اقول أولا إن الكتابة «عبر النوعية» في اصطلاحك وفي مفهومك تمر عبر مسلكين من الكتابة: مسلك في الكتابة يمزج داخل الفنون القولية بين أجناس مختلفة مثل تمازج السردي بالشعري، أو تمازج الشعري بالترجذاتي أو تمازج السردي بالترجذاتي الى غير ذلك، ومسلك ثان يمزج من جهة بين الفنون القولية والفنون غير القولية من جهة أخرى كإدخال السينما في نص سردي وما شابه ذلك، هل فهمي صحيح؟**

** نعم فهمك صحيح تماما.

**– إذن فاعتمادا على ما كنتم تشيرون إليه الآن، فإن كتاب «بنك القلق» لتوفيق الحكيم مثلا أو كتاب «نيويورك ٨٠»**

**ليوسف إدريس لا يندرجان بهذا الاعتبار في الكتابة «عبرالنوعية»؟**

** نعم.. صحيح تماما لأن الكتابة «عبر النوعية» لا تعني التجاور، ولا تعني أن يكون النص نصفين: نصفه سرد ونصفه مسرح أو نصفه شعر ونصفه كذا... وهكذا، بل إن الكتابة «عبر النوعية» لا تعني أن تكون فقرة من هذا النوع الأدبي تتلوها فقرة من ذلك النوع الآخر ثم فقرة من نوع ثالث وهكذا.

وبذلك يعسر علي أنا أن أتصور كتابا مثل «ذات» لصنع الله ابراهيم مما يدخل في الكتابة «عبر النوعية» لأن عند صنع الله ابراهيم لم تمتزج ولم تنصهر الوثائقية والتسجيلية في قلب أو في مزيج السرد كما يحدث عندي أحيانا. فأنا أحيانا أوفق، في تصوري، أو أرجو أن أكون قد وفقت، في مزج الوثائقية بالسردية مع الشعرية مع بعضها بعضا، بحيث يتكون من ذلك نسق قد يكون أقرب الى التركيب الموسيقي أو السمفوني. هذا التركيب أو هذا التمازج أو هذا الانصهار هو الحاسم، وليس التجاور وليس أن تكتب أنت قصة على الأسلوب السردي ثم تكتبها مرة أخرى مسرحية كما فعل يوسف إدريس في «جمهورية فرحات» فهذا شيء آخر.

**– لو سألنا إدوار الخراط الناقد كيف يؤرخ لظاهرة الكتابة «عبر النوعية»، في مصر على الأقل، وما هي الرموز الكبرى أو النصوص الكبرى في هذا النطاق كما يستحضرها الآن؟**

** لعلني لست بهذا القدر من التدقيق في التاريخ، ولا تنس أنني أعتبر نفسي ناقدا غير محترف، ولعلي طول الوقت آخذ النقد مأخذ الهواية ومأخذ الكتابة الابداعية بشكل ما. لكن مع ذلك، أتصور أن النصوص التي كنت أشرت اليها آنفا باعتبارها النصوص الأولى في تيار «الحساسية الجديدة» يمكن إدخالها أيضا في هذا المنحى بمعنى أن كتاب «حرف الحاء» لبدر الديب الذي كتب سنة ١٩٤٨ لا شك أنه يدخل في هذا المفهوم.

وكما قلت أيضا لعل بعض كتابات بشر فارس تدخل أيضا في هذا المفهوم، لكن الذي أوضح هذا المفهوم بشكل قوي بعد كتابات بدر الدين هو كتابات يحيى الطاهر عبدالله وخصوصا في أيامه الأخيرة وفي كتاباته الأخيرة. لعلك لو رجعت إلى الأعمال الكاملة ليحيى الطاهر عبدالله التي صدرت عن دار المستقبل العربي وقرأت القصص القصار الأخيرة التي كتبها في مرحلة أخيرة من عمره لوجدت أنها قصص بديعة تجمع بين السرد والشعر وبشكل مبكر ورائع لفتني أنا نفسي إلى ما كنت أفعل حتى منذ أيام كتابي «حيطان عالية» عندما كنت أخرج من السرد فجأة الى نوع من الفانتازيا الشعرية أو الحلم السريالي المخالف لكل موضوعات القصة القصيرة التي كانت تكتب في ذلك الوقت.

**– طيب، غير بدر الديب وغير الطاهر عبدالله من تستحضر من الأسماء الكبرى التي ترمز الى هذه الكتابة «عبر النوعية».**

** اسمح لي أن أتحفظ على لفظة «الكبرى»، ولنقل البارزة والواضحة، لعلني ذكرت هذه الأسماء في كتابي «الكتابة عبر النوعية»: بدر الديب ويحيى الطاهر عبدالله واعتدال عثمان وأحيانا منتصر القفاش من الكتاب الجدد ونبيل نعوم وغيرهم. وكل هؤلاء من الكتاب المصريين. أما من الكتاب العرب الآخرين فلعل أبرز الأسماء التي ترد إلى ذهني الآن عفو الخاطر الكاتب حيدر حيدر السوري وخاصة في قصصه القصار الأولى وخاصة في كتابه «وليمة لأعشاب البحر» وغيره بطبيعة الحال.

**المصطلحات تمثل نوعاً من استفزاز القارئ واستنفاره كي يفكر ويتأمل**

**– إن لم أكن مخطئا، فإنك احتضنت مجموعة من الكتاب ممن كتبوا فيما يبدو لي وعلى حد علمي في هذا النسق: المخزنجي والقفاش ونبيل نعوم. وأظن أن لك يدا بيضاء في نشر هذا الاتجاه في الكتابة الأدبية في مصر.**

** الفضل لهم ولموهبتهم وليس لي.

**– المجلات التي كانت تصدر في مصر خارج النطاق الرسمي مثل مجلة «إضاءة ٧٧» ومثل مجلة «الكتابة الأخرى» هل ترى أنها لعبت دورا في نشر «الكتابة عبر النوعية»؟**

** بالتأكيد .. وهذا يذكرني بشيء هام، بشيء لعله قد فاتنا وهو مجلة اسمها «البشير» وكانت تصدر بينما كنت أنا معتقلا يعني في سنوات ١٩٤٨/ ١٩٤٩/ ١٩٥٠. وكان يصدرها ويشرف عليها محمود أمين العالم وبهيج نصار وبدر الديب. تفرقت بهم السبل. كل في سبيل إلا بدر الديب الذي ظل يتابع هذا «البشير». ثم أذكر مجلة «الفصول» (لا أقصد مجلة «فصول» التي يشرف عليها جابر عصفور) وكان يشرف عليها فتحي غانم. مجلة «البشير» هذه كانت طبعا مجلة مستقلة تماما بعيدة عن كل.. لعل «المجلة الجديدة» التي كانت تصدر تحت إشراف رئيس التحرير رمسيس يونان في الأربعينات المبكرة قد لعبت دورا أيضا لأنها قد أدخلت

بالتأكيد نصوصا سريالية ونصوصا مترجمة عن الفرنسية قد تمت بشكل أو بآخر الى هذا النوع من الكتابة.

تأتي بعد ذلك مجلة «جاليري ٦٨» بالتأكيد، ثم المجلات الأخرى التي ظهرت في ذلك الحين والتي سميت بمجلات الماستر أو مجلات ثورة الماستر منها: «النديم» و«الغد»، بالإضافة الى «إضاءة ٧٧» و«كتابات جديدة» ومجلات من هذا النوع، وهي مجلات كلها قامت بقروش قليلة لمبدعين متمردين وخارجين أو مارقين على السلطة الرسمية.

**- نلاحظ في العناوين الفرعية التحتية لعدد من أعمالك الأدبية مصطلحات جديدة كأن بها نوعا من تجاوز مصطلح «رواية» وكأن مصطلح «رواية» لم تجد فيه ما يكفي للتعبير عن هذه الأعمال، فمثلا: عنوان كتابك «اختراقات الهوى» أردفته بعنوان تحتي فرعي «نزوات روائية». وعنوان «أمواج الليالي» أردفته بـ«متتاليات قصصية»، وعنوان «ترابها زعفران» أردفته بـ«نصوص اسكندرية» وعنوان «تباريح الوقائع» أردفته بـ«تنويعات روائية»، وعنوان «اسكندريتي» أردفته بـ«كولاج»، فهل هذه العبارات الواردة على هيئة عناوين فرعية تحتية توضيحية: «نزوات روائية»/ «متتاليات قصصية»/ «نصوص»/ «تنويعات روائية»/ «كولاج»/ تصور ضيق المبدع بمصطلح «رواية» الذي بدا كأنه لم يعد يكفي المبدع للتعبير عما يريد وكأنه لم يعد يستجيب لما يدور في خاطره ولما يرسمه قلمه.**

** هذا صحيح تماما بالإضافة الى أن هذه المصطلحات كأنما تمثل نوعا من استفزاز القارئ واستنفاره كي يفكر ويتأمل كيف أن المصطلح القديم المكرس لم يعد بالضرورة كافيا شافيا وافيا بل هو موضع تساؤل باستمرار. والتساؤل والمغامرة هما قطبا الفن عندي وهما قطبا العمل الفني عندي: التساؤل من ناحية والمغامرة من ناحية أخرى.

ومن ثم فان هذه المصطلحات كأنها نوع من دعوة القارئ واستنفاره الى التفكير في مصداقية النوع، صحيح أن الرواية نوع مطواع مرن شديد القابلية للتنوع إلى آخر ذلك، لكن هذه المصطلحات تدعو القراء والكتاب أيضا إلى التفكير في هذا بالضبط أي التفكير في أن نوع الرواية نوع غير محدد وغير قالبي تماما.

ثم إن هناك بالتأكيد، لو لاحظت، استلهاما ما لفنون غير قولية فـ«نزوات» كما ترى جمع «نزوة» وهي مقابل كلمة (Caprice) الموسيقية، وكذلك «متتاليات» جمع «متتالية» وهي مقابل كلمة (Suite) الموسيقية، وكذلك «تنويعات» جمع «تنويع» وهي مقابل كلمة «Variatio» وهي الموسيقية أيضا. أما «الكولاج» فهو طبعا فن تشكيلي، وهكذا. وأوضح إذن أن هذه النصوص تتحدى مسألة التعليب النوعي إذا صح التعبير أي وضع الأنواع في علب أو في خانات نهائية ومكرسة.

**- إذا رجعت إلى ما كنتم قلتم منذ قليل أستطيع أن أقول أنكم تتبعون مقياسا واضحا في التصنيف الأجناسي: غلبة مقوم أجناسي ما في نص ما يعطيه تسمية الجنس المناسب: غلبة السرد تعطي النص تسمية «الرواية» غلبة الإيقاع تعطي النص تسمية «شعر»... الخ. أما حين تتكافأ المقومات الأجناسية داخل نص ما فإنك تخرج بالنص إلى تسمية جديدة: إما «كتابة» وإما «نص».**

** صحيح تماما.

**- في ظل هذا التصور ما هي أقرب كتبك في نظرك أنت الى الكتابة «عبر النوعية»؟**

** صعب جدا أن أحدد ذلك، لعل «رامة والتنين» أولا ثم الكتاب الثاني «الزمن الآخر» والثالث «يقين العطش» لعلها من هذا النوع، ولكن أيضا كتاب «مخلوقات الأشواق الطائرة» ثم أيضا ثلاثية «رقرقة الأحلام الملحية» و«أبنية متطايرة» و«حريق الأخيلة»، وهي ثلاثية تكون كتابا واحدا في حقيقة الأمر، وللأسف لم يصدر هذا الكتاب في مجلد واحد حتى الآن، بالعكس صدر منه، مجلدان في بيروت عن دار الآداب، ومجلد واحد في الاسكندرية عن دار المستقبل ولكنه في حقيقة الأمر كتب باعتباره كتابا واحدا، وهذه معلومة جديدة أنت تحصل عليها لأول مرة ربما! في هذا الكتاب مزج حقيقي بين الرسالة والتأمل والشعر والشطحات الفانتازية عناصر أظن أنها تكافأت في هذه الثلاثية كما تكافأ الشعر والسرد في «رامة والتنين» كما تكافأت الوقائع والسرد والشعر أيضا في «يقين العطش» وهكذا.

**- ولكن «رامة والتنين» سميتها رواية!**

** صحيح! ذلك أني لم أكن قد اهتديت بعد إلى هذه التسمية «الكتابة عبر النوعية»، لعلك تذكر ما حكيته لك آنفا: بعد مناقشة هذه الرواية انبثقت الفكرة والمفهوم والمصطلح.

**- إذا كانت متابعتي لأعمال الأستاذ إدوار الخراط الابداعية قريبة من السلامة والصحة فإني ألحظ أن هناك اتجاها في السنوات الأخيرة عندك الى كتابة الشعر بدل الأعمال السردية ثم إلى الاهتمام بالفنون التشكيلية ومزجها بالنصوص الشعرية سواء فيما كتبتم أنتم أو في تقديمكم لما كتبه آخرون**

في هذا النطاق: *امتزاج الشعر بالفنون التشكيلية.*

** طبعا لعلك تعرف كما يعرف الكثيرون أو القليلون، لا أدري، اني كتبت الشعر أول ما كتبت عندما كنت صبيا غريرا. تصورت أن ما أكتبه هو شعر بل درست العروض الخليلي والتفعيلات والزحافات والعلل وكل هذه الأشياء دراسة وأنا بعد في الثانية عشرة من عمري. وكتبت الشعر الموزون المقفى العمودي الخليلي، بل استعملت المفردات الحوشية التي تنتمي إلى الجاهلية بنوع من الافتتان باللغة والايقاع ثم انتقلت منها الى كتابة الشعر على نمط مدرسة أبولو بتراوح الايقاعات، ثم الشعر المنثور أو قصيدة النثر.

لم أتوقف في حقيقة الأمر عن كتابة الشعر ولكنه كان مدرجا أو مندرجا أو منصهرا في سياق القصص أو السرد. إلا أنني في ذات يوم خطر لي في احدى النزوات الإبداعية أن أستخلص من «رامة والتنين» و«الزمن الآخر» بالتحديد تلك الفقرات التي تصورت أنها قصائد مستقلة أو التي يمكن أن تتصور باعتبارها قصائد مستقلة. هي ليست مستقلة، هي في الحقيقة مندرجة منصهرة في نسيج العمل الروائي كله، ولكني باستخلاص تلك الفقرات وبكتابتها على شكل ايقاعي خاص غير الشكل السردي المطرد، لعلني استخرجت منها أيضا، إيقاعا آخر، وبالتالي استخرجت منها معنى أو دلالة أخرى لعلها كانت كامنة غير سافرة في النسيج الروائي، وهو ما يكون قسما هاما من كتابي «طغيات سطوة الطوايا».. ثم هبط علي طائر الشعر ذات يوم بعد ذلك لا أدري لماذا وكيف، فكتبت قصائد أدرجتها في كتابي «لماذا؟»، وتواصلت الكتابة في هذا النسق. ثم كانت عملية التساوق بين عملي وبين عمل فنانين كبيرين هما في الوقت نفسه صديقان عزيزان: عدلي رزق الله وأحمد مرسي، كان هذا التساوق دافعا لي إلى كتابة نوع من الشعر يكاد يكون تأويلا لأعمال تشكيلية، ولكنه ليس تأويلا لأعمال تشكيلية فقط بل تأويل أيضا لما يدور في نفسي وفي روحي من أفكار وتأملات ومشاعر. فكأن الفن التشكيلي قد امتزج وانصهر في الشعر الكامن في داخلي تماما. ومن ثم ظهرت هذه الكتابات في (٧ تأويلات) وفي «ضربتني أجنحة الطائر». أما «صيحة وحيد القرن» فتصورته شعرا خالصا كتب بعد ذلك. وما زلت أكتب هذا النوع في «دانتلا السماء» أو لعلني سأعدل هذا العنوان إلى «٧ ساحات» بعد أن كتبت رواية ضخمة بعنوان «صخور السماء». ولعلها رواية قد تكون ذروة من الذرى التي وصل إليها عملي الروائي.

**– نهنئك بهذا العمل الجديد أستاذ خراط. ولكن في نطاق الحديث عن الشعر يبدو انه لا مجال للحديث عن «عودة الشاعر الضال» إذن!**

** لا لم يكن ضالا أبدا!

**– لكن «٧ تأويلات و٧ مائيات» و«ضربتني أجنحة الطائر» هل يمكن أن ندرجهما في الكتابة «عبر النوعية» أم هما نوع من الكولاج المحايد أو شيء شبيه بالكولاج بين الشعر والرسم؟**

** لا أعتقد انه كولاج، في «٧ تأويلات و٧ مائيات» بالذات هناك الشعر من ناحية وهناك اللوحات، أو مستنسخ اللوحات من ناحية أخرى. لكن لا أعتقد أن هناك علاقة عضوية بين هذين النوعين، لكن داخل الشعر هناك هذه العلاقة العضوية، داخل النسق الشعري هناك هذا الامتزاج بين الفن التشكيلي ومقومات الفن التشكيلي، الذي به تصبح هذه المقومات شعرا أقصد: اللون والشكل والتركيب وأيضا الرموز او الشفرات الى آخره سواء في هذا الكتاب أو في كتاب أحمد مرسي وقد انتقلت من العمل التشكيلي الى داخل العمل الشعري وكونت جزءا لا ينفصل عنه.

**– يبدو لي أن العقد الأخير من القرن العشرين قد شهد زخما من الكتب التي يمكن أن تدرج في الكتابة «عبر النوعية». هل هذا مؤشر على أن القرن المقبل قد يكون في أدبنا العربي «قرن النص» أو «قرن الكتابة»، بعد أن كان القرن العشرين هو «قرن الرواية» أو «زمن الرواية» كما يقولون، ومن قبله كان هناك «زمن الشعر»؟**

** طبعا كل رجم بالغيب ضلال، وكم تعميم خطر، أعتقد، باستشراف ما يحدث الآن، وباستقرار الاتجاهات التي أخذت في الغلبة والسيادة مثل قصيدة النثر نفسها، انه يمكن ان أتصور انه سيكون «للنص» أو للكتابة «عبر النوعية»، على الأقل، دور بارز ان لم يكن غالبا، دور سيكون واضحا قويا مرموقا. لماذا؟ لأن هذه الكتابة صعبة وليست متاحة، وقد يدخل اليها دخلاء، ولأن هذا النوع من التوازن والانصهار في هذه الكتابة ليس بالشيء المبذول على قارعة الطريق. بل هو شيء يحتاج الى موهبة ومقدرة ومعرفة لعلها لا تتوفر للكثيرين، لذلك أقول «عصر النص» مثلا لن يكون هو العصر الذي سيكون النص فيه سائدا، ولكن سيكون فيه النص بارزا واضحا مرموقا لأنه صعب. بطبيعة الحال، هناك دائما احتياج قائم للشعر بذاته، وللرواية بذاتها، وللمسرح بذاته، ولكن ليس في الأطر الكلاسيكية التقليدية وإنما في تطور مستمر متصور لهذه الأنواع نفسها فضلا أو جنبا الى جنب مع

الكتابة «عبر النوعية» أو كتابة «النص».

**- كأني بك تستبعد حدوث تحول أجناسي مع مطلع هذا القرن الجديد، إنما الأمر يخضع في نظرك حسبما أفهم إلى تطور طبيعي للكتابة قد تتعايش فيه لمدة عقود أخرى أشكال الكتابة الموجودة اليوم.**

** أنا لا أستبعد شيئا، لكن أتصور أن الأنواع المكرسة، في تصوري تظل قائمة ولكن متطورة تكتسب منجزات من أنواع أخرى جديدة، كما قلت سابقا حين تسود مثلا الإيقاعية على السردية والمشهدية يكون النص شعرا، ولكنه ليس هو الشعر الذي كان يكتب أيام القدماء طبعا بالتأكيد ولا هو بالشعر الذي كان يكتب أيام صلاح عبدالصبور أو الشابي مثلا.. هو يظل شعرا ولكن متطورا وبشكل آخر وقس على ذلك الأنواع الأخرى.

**- إذن فإن القصيدة العمودية لن يكون لها حظ كبير على هذا الأساس؟**

** لا.. القصيدة العمودية عفا عليها الزمن يا سيدي، بعد موت الجواهري أظن أنها قد دفنت.

**- عندك اعتقاد راسخ بهذا الأمر!**

** ليس اعتقادا راسخا أبدا لكن أظن أنه بموت آخر أعلام الشعر العمودي وهو الجواهري بالذات انتهى الشعر العمودي. طبعا هناك سعيد عقل يكتب بهذا الشكل إلى حد الآن ولكن هي أعمال نادرة وليست قوية. لا، لم يعد الشعر العمودي ولا توصيف «العمودي» نفسه قائما. سيظل الشعر العمودي تراثا نحترمه ونحبه حبا كبيرا، لكن لا اعتقد انه سيبقى بهذا الشكل. ممكن أن يكتب شعر بالقافية والوزن، القافية والوزن ما زالا، لكن من يكتب الشعر العمودي اليوم؟ لننظر الى الساحة هم عدد قليل بل نادر إن لم يكن منعدما.

**- ولكن هناك عودة عند بعض رموز الشعر المعاصر اليوم إلى كتابة القصيدة العمودية، أنتم سمعتم ولا شك أن سعدي يوسف مثلا عاد يكتب القصيدة العمودية. أدونيس كأنه بدأ يتجه هذا الاتجاه أيضا. وهذه ظاهرة بدأت تتكشف في آخر العقد الأخير من القرن العشرين.**

** هو الحنين إلى التراث، ولكن لا أعتقد أنه اتجاه ثابت، حتى أدونيس في «الكتاب» مثلا قد يستخدم هذا ولكن بشكل آخر متطور تماما، أما بالنسبة الى سعدي يوسف فليس لي علم.

**- لا هو هناك اتجاه فعلا نحو العودة الى الشعر العمودي عند بعض الرموز الكبرى، لا أستحضر الآن كل الأسماء ولكن هناك هذا الاتجاه فعلا.**

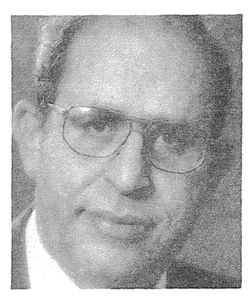
** أعتقد انه على الأكثر هو حنين وليس اتجاها.

**- في نهاية الأمر هل الكتابة «عبر النوعية» أثر لتطور كان لا بد له من أن يحدث في الخطاب الأدبي الابداعي أم هو أثر لعوامل خارجية أعني خاصة التأثر بالأدب الغربي. ونحن نعرف أن مفهوم «النص» أو مفهوم «الكتابة» أمر يكاد يكون قد استقر الآن في الكتابة الأدبية في فرنسا أو في أمريكا؟**

** لعل المسألة تعود إلى الأمرين كليهما معا بمعنى أنه طالما قد حدث فقد كان حتميا. أما تأثير العوامل الاجتماعية والسياسية والحضارية والثقافية بشكل عام فلا شك أنه قائم ولا شك أنه موجود ولا شك أنه لعب دورا، لكنه في تصوري ليس الدور الحاسم لأن العلاقة بين الفن والمجتمع أو العلاقة بين العوامل الاجتماعية والسياسية من ناحية والخصائص الفنية من ناحية أخرى علاقة معقدة ومركبة وتمضي في آليات ليست متاحة أو سهلة أو اطرادية بل في آليات شديدة التركيب، ولكن طبعا أتصور أن الأمرين كليهما صحيح.

**- بالنسبة إليكم ألم تتأثروا يوما ما بالكتابة الغربية في هذا النسق؟ هل تذكرون في هذا الاتجاه تأثرا حصل بنص ما في الأدب الغربي يدخل في نطاق الكتابة «عبر النوعية»؟**

** صعب جدا أن أقول لك إني تأثرت بنص معين خاصة أنني منذ فترة مبكرة جدا، أي منذ الأربعينات والخمسينات، كتبت كتابات يمكن أن تندرج في هذا الاطار، أمر صعب لماذا؟ لأن القراءات والتأثرات هي من الكثرة والتنوع والاختلاف والتمثل بحيث يصعب فصل إحدى ضفائر هذه السبيكة المركبة أو هذه البوتقة التي دخلت فيها عناصر كثيرة وانصهرت وذابت وتمثلت، وأصبح من الصعب جدا أن لم يكن من المستحيل فصل عنصر واحد أو تأثر واحد. لا إني أعتقد جازما أني لم أكن متأثرا بنص أو كاتب سلك هذا المسلك، ربما كان مجموع التأثرات المختلفة بالإضافة إلى ما تكنه الروح وإلى ما يجيش فيها وما يطوف بالعقل وما أحدثته حياة الحلم وحياة الشطح والخيال والخبرة الروحية المختلفة ربما كل هذه العناصر أسهمت في استحداث هذا النوع من الكتابة وتأمله واستخلاص هذه الاقتراحات، هي في نهاية الأمر اقتراحات وليست قوانين أو تقريرات نهائية وهي اقتراحات قابلة للنقاش والتطوير والتنمية والاختلاف بطبيعة الحال.



## عز الدين المناصرة:

# أنا أقل الشعراء العرب نرجسيةً، منذ المتنبي وحتى نزار قباني ومحمود درويش وأدونيس

# درويش محظوظ ومشهور أكثر مني، ولهذا أسباب أعرفها

**حاوره: جعفر العقيلي★**

يؤكد الشاعر عز الدين المناصرة أنه أقلّ الشعراء العرب نرجسية، وأن الاختلاف بينه وبين الشاعر محمود درويش هو «اختلاف في المنظور الفكري والموقف السياسي أحياناً، وفي المزاج الشخصي»، أما الخلاف في وسائل الإعلام فهو من صنع الذين يخططون لاستدراجهما معاً، على حدّ تعبيره.

ويرى صاحب «يا عنب الخليل» أن الضجيج الذي أُثير حول كتابه «إشكاليات قصيدة النثر» لم يكن منطقياً، موضحاً: «تلقيت مدائح وشتائم نقدية، ولم أقرأ جدلاً معرفياً، إلا القليل»، وأضاف في هذا السياق: «أنا ناقد قلق، ولا أخاف من (ميليشيات قصيدة النثر)، لكنني أحاور نفسي باستمرار، فإن وجدت فكرة خاطئة أتراجع عنها».

ويرفض المناصرة وصفه بـ«الناقد المحترف»، مبيّناً أن «هدف النقد هو تثقيف نفسي أولاً، ثم تصحيح انحراف النقد العربي الحديث بسبب هيمنة السلطة والأيديولوجيات ووسائل الإعلام على النقد، وتوجيهها توجيهاً لا يخدم الشعر».

★ كاتب من الأردن

كتب المناصرة المولود في بني نعيم الخليل «فلسطين» العام ١٩٤٦، أولى قصائده في نهاية الخمسينات، وفي العام ١٩٦٥ بدأ ينشر نتاجه في «الآداب» البيروتية، وفي «مواقف» التي أصدرها أدونيس (١٩٦٩)، وبصدور مجموعته الأولى «يا عنب الخليل» (١٩٦٨)، ثم «الخروج من البحر الميت» (١٩٦٩) حَظي عز الدين بحق الريادة في ما سمي بـ«قصيدة الهوامش» و«قصيدة التوقيعة».

أصدر المناصرة في الشعر، وفي قصيدة النثر أيضاً: «كنعانياذا» (١٩٨٣)، «قمر جرش كان حزيناً» (١٩٧٤)، «رعويات كنعانية» (١٩٩٢)، «لا أثق بطائر الوقواق» (١٩٩٩)، وكان أول من يصدر كتاباً عن «الفن التشكيلي الفلسطيني» (١٩٧٩)، وآخر عن «السينما الإسرائيلية في القرن العشرين» (١٩٧٥)، ودرس «المسألة الأمازيغية في الجزائر والمغرب» في كتاب ثالث، وقدم قراءة في الشعر «اللهجي» بفلسطين «الشمالية» في كتاب بعنوان «جفرا والمحاورات» (١٩٩٣)، وصدر له أخيراً دراسة حول «لغات الفنون التشكيلية» (٢٠٠٣)، فضلاً عن كتب أخرى ضمَّت شهادات إبداعية، ودراسات تنظيرية له، وحوارات معه، مثل: «جمرة النص الشعري- مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة» الذي صدر منتصف التسعينيات.

إلى ذلك، أصدر المناصرة الذي غادر وطنه إلى القاهرة للدراسة العام ١٩٦٤، كتاباً أشبه بالبيان حول موقفه من قصيدة النثر، حمل عنوان «جنس كتابي خنثى» (١٩٩٩)، ثم أتبعه بكتاب «إشكاليات قصيدة النثر» (٢٠٠١) الذي اعتبر فيه أن هذه القصيدة «نص مفتوح عابر للأنواع»، وقد صدرت الطبعة الخامسة من مجلد أعماله الشعرية في العام ٢٠٠١.

تنقل المناصرة بين عدد من البلاد العربية والأوروبية، وحصل على الدكتوراة في الأدب المقارن من بلغاريا، قبل أن يعمل في التدريس الجامعي بالجزائر، ثم عاد إلى عمّان التي غادرها منتصف السبعينيات، في مطلع التسعينيات ليعمل أستاذاً في جامعة فيلادلفيا.

وحصل الشاعر الذي يلقب بـ«امرؤ القيس الكنعاني» على عدة جوائز، من أبرزها «وسام القدس» (١٩٩٣)، و«جائزة غالب هلسا للإبداع الثقافي» (١٩٩٤)، و«جائزة الدولة التقديرية في الآداب (الأردن) (١٩٩٥)، وجائزة «سيف كنعان» (١٩٩٨).

ويدعو الأكاديمي الذي يعمل أستاذاً في جامعة فيلادلفيا، لكنه ليس شغوفاً باستخدام (دال) الأستذة قبل اسمه، يدعو النقادَ في الحوار التالي إلى قراءة أعماله الشعرية قراءة مُحِبَّة، انطلاقاً من أن «الحب والمعرفة العميقة هما جوهر الناقد الحقيقي».

**❖ أنت صاحب تجربة ذات خصوصية في إطار حركة الحداثة الشعرية العربية منذ الستينيات، لكنك مليء بمشاريع: النقد الأدبي والتشكيلي والسينمائي، والنقد المقارن، والثقافة الشعبية.. إلخ، إضافة لدورك في التعليم الأكاديمي، وسابقاً العمل النضالي الصحفي، كيف أمكنكَ أن تتصدى لكل هذه المهمات الثقافية، وفي وقت واحد؟**

– أعتقد أن السر يكمن في التنظيم؛ فأنا أسأل نفسي دائماً في نهاية كل يوم: ماذا أنجزت، وماذا سأفعل غداً، فأنا مثلاً: أقرأ أربع ساعات يومياً بشكل إجباري منذ أكثر من ربع قرن، حتى لو عُدت متعباً من العمل في الجامعة، وضربت أحياناً رقماً قياسياً في الجلوس أمام المكتب للقراءة أو الكتابة، وصل إلى ١٦ ساعة متواصلة، لكنني بدأت أتعب في الفترة الأخيرة.

تنظيم الوقت تنظيماً واقعياً، أمر يرتبط بالإنتاج، علاقاتي الاجتماعية ليست جيدة؛ أي لا أقوم بواجباتي بشكل جيد، وهذا يسبب لي حرجاً مع الأحبة والأقارب والأصدقاء، لكن بعضهم يتفهمني ما دامت الكتابة هي الأساس في حياتي الشخصية.

طبعاً، أعلنت منذ أن مارست كتابة النقد بالتوازي مع كتابة الشعر، أنني لست ناقداً محترفاً ولن أكون، لأن هدف النقد هو تثقيف نفسي أولاً، ثم تصحيح انحراف النقد العربي الحديث بسبب هيمنة السلطة والأيديولوجيات ووسائل الإعلام على النقد، وتوجيهه توجيهاً لا يخدم الشعر، لأنني شاعر متضرر من النقد، رغم أنني أكثر الشعراء العرب تقبلاً للنقد إذا كان عميقاً ونزيهاً، وإذا كان بعض النقاد العرب يعتبرني متميزاً في النقد، فذلك لأن لي دوراً أخذته بجهدي الفردي في حركة النقد الحديث.

أما النقد التشكيلي والسينمائي فقد وُلِدَ صدفة عندما كنت أعمل في الصحافة محرراً ثقافياً أو إدارياً أو مراسلاً صحفياً في الفترة (١٩٦٤- ١٩٨٣)، أو مذيعاً ومديراً للبرامج الثقافية في الإذاعة الأردنية في أوائل السبعينيات. والأهم من ذلك هو أن توجهي نحو التعددية الثقافية انطلق من ميلي للتنويع، للخروج من السأم، فعندما تسأم من القراءة في مجال السياسة مثلاً، تحتاج إلى قراءة الرواية. مثلاً: أنا أعشق قراءة الروايات الحديثة، لكنني لا أكتب عنها، أقرأ الرواية مرة واحدة ثم أرميها إلى الأبد، لكنني أقرأ أشعار أساتذتي العالميين: «لوركا، جاك بريفير، كافافيس»، وأظل أعود إليهم باستمرار.

أرسم سراً، ولي لوحات، لكنني لم أنجح كما أعتقد، لأنني أنظر إلى لوحات كرمل المناصرة «ابني» في الغرفة المجاورة، فأجد الإتقان والاحتراف، أما في النقد التشكيلي فأعتقد أنني قادر على قول شيء ربما يكون مفيداً.

**❖ هل يمكن أن تتوقف عن الكتابة النقدية يوماً ما، أم انك ستواصل مشروعك النقدي؟**

– أُطَمْئِنُ النقاد والشعراء الذين ينزعجون من كتابتي النقدية، أنني بصدد مشروع مراجعة كتبي لإغلاق الثغرات فيها، لأنني اقتربت من الإطلال على سن الستين، وبعد أن تصدر هذه الكتب في طبعات جديدة سوف أتوقف عن النقد، لأنه مجموعة من الخسارات. هناك بعض النقاد كانوا من عشاق شعري، وعندما أصبحت ناقداً، وقفوا موقفاً سلبياً من شعري، رغم أنني لا أعتبر نفسي ناقداً محترفاً.

**❖ أشار الناقد د.محمد عبيد الله، زميلك وصديقك، إلى أنك تُسْتَدْرَج أحياناً إلى حروب صغيرة، استدراجاً مقصوداً، لأن بعضهم يستغلها لاستثارتك وكسب الشهرة على حسابك، فما قولك إزاء هذا التوصيف؟**

– ربما كان هذا صحيحاً إلى حدٍّ ما، فأنا شخص مليء بالمحبة للآخرين، آخذ الأمور بظواهرها، لكنني أحب قول الحق والعدلانية ونصرة المظلومين، وهذا جزء من طبيعتي «الجبلية الخليلية»؛ أعطي الآخرين بدون حساب الربح والخسارة، حيث لا أنتظر مقابلاً، لكنني شرس صدامي إذا اعتدى أحد عليَّ. لقد توقفت منذ سنوات عن ردود الفعل، لأنني تأكدت من صحة قول الزميل عبيد الله، ولا أبرر إذا قلت مدافعاً عن نفسي، إنني كنت وما أزال، أرغب في جدل معرفي عميق حول قضايا الشعر وقضايا الثقافة، لخلق تقاليد للحوار، لكن الواقع الثقافي لا يسمح لي بذلك، لهذا لم يعد أحد قادراً على استفزازي، لأن مرارتي قد انفقأت.

**❖ يقول بعض «الأعداء» كما تسميهم، إنك شاعر «نرجسي»، و«أكاديمي رصين»، فما ردك عليهم؟**

– ها أنت تستفزني، وأنا أملك حق الرد، خذها مني صادقة مجلجلة: أنا أقل الشعراء العرب نرجسية، منذ المتنبي وحتى نزار قباني ومحمود درويش وأدونيس.

**لست ناقداً محترفاً ولن أكون، وهدف ممارستي النقد هو تثقيف نفسي أولاً**

هم يتهمونني وأنا أتهمهم، يمكنك مراجعة أقوال «أعدقائي»، لتجد أن من يتهمونني، يمارسون النرجسية أكثر مني، مع أن الفارق بيني وبينهم هو أنني أمتلك رصيداً حقيقياً، وهم لا يمتلكون مثل هذا الرصيد. هناك اتهامات من الذين يختلفون معي سياسياً، فهم مع «ثقافة التأمرك والتأسرل»، وأنا مع «ثقافة المقاومة والحداثة». أما مصدر اتهامي بالنرجسية، فأنا أعرفه جيداً.

**❖ عندما يتحدثون عن المناصرة، يقفز إلى الذهن فوراً محمود درويش، مع أنكما مختلفان شعرياً، فهو له خصوصيته، وأنت لك خصوصيتك، لماذا هذا «الاقتران» الذي يميل إليه ويتفق عليه كثيرون، وأي تشابه واختلاف بينكما كما ترى؟**

– طبعاً نحن مشتركان في التعبير عن قضية واحدة، ونحن مستقلان شعرياً عن بعضنا بعضاً. هو له طرائقه الشعرية المختلفة عن طرائقي الشعرية، وقيل: ربما، إننا «هو وأنا» من شعراء الستينيات، قدّمنا إضافات شعرية لحركة الشعر الحديث، بينما اندمج معظم أبناء جيلنا في السائد في حركة الشعر الحديث، وبعضهم دخل في تقليد الرواد، بينما قمنا «هو وأنا» بتطوير وإشباع ما أنجزه الرواد، وتجاوزناه في كثير من الأحيان، فنحن مختلفان عن الرواد، باستثناء الأمور العامة.

أما الاختلاف، فهو في المنظور الفكري والموقف

السياسي أحياناً، والاختلاف في المزاج الشخصي، ربما. هو أيضاً أكثر غزارة في الإنتاج، وهذه مسألة تحتاج إلى نقاش، فأنا لا أؤمن بالإصدار السنوي المنتظم للمجموعات الشعرية، وإنما أؤمن بالنوع، وعذاب التجربة مع القصيدة، لأنني أخشى التكرار. أما الخلاف في وسائل الإعلام، فهو من صنع الذين يخططون لاستدراجي واستدراجه.

وأقول بوضوح: هو صديق قديم منذ العام ١٩٧٣ في بيروت، حيث عشنا معاً كأصدقاء، وكنت أقرب الشعراء إليه، ألتقيه يومياً، اختلفنا في بعض المحطات، وبقينا أصدقاء، حتى انقطعت صلتي به منذ الحوار الذي نشرته جريدة «الرأي» الأردنية في تشرين الثاني ١٩٩٩، ولا أرغب في مناقشة ذلك، أو الدفاع عن نفسي. هو في حاله، وأنا في حالي. هو أيضاً محظوظ ومشهور أكثر مني، ولهذا أسباب أعرفها. هو له مجلة «الكرمل»، وهي مجلة مهمة صدر منها ثمانون عدداً رغم أنها فصلية، لكنه لم ينشر دراسة واحدة، عن أي ديوان من دواوين مجلد أعمالي الشعرية الذي صدرت طبعته الخامسة العام ٢٠٠١. أخيراً، هو شاعر كبير ومهم بلا شك.

**❖ من خصائصك الشعرية تفصيح العاميّات، حيث أعدت الاهتمام باليومي البسيط. إلى أين وصلت في هذا «المشروع»؟**

– ما أزال أؤمن بأن مهمتي كشاعر هي أن أقرّب بين الفصحى والعاميات، لأنني أعتقد أن سر الفصحى يكمن في العاميات، أما الذين أثاروا مشكلة الفصحى والعامية سابقاً، فقد كان هدفهم الترويج لـ«اللغات الأجنبية»، ولأن أنصار الفصحى لم يطوّروا اللغة، بل حوّلوها إلى قوالب جامدة، فهذا الهامشي الذي يسمونه العاميات، هو المصدر الطبيعي والمنجم المنسي للفصيح.

في الجزائر، افتُعلت معركة بين العربية والأمازيغية، لمصلحة اللغة الفرنسية، وفي لبنان استخدم مفهوم التعددية اللغوية لمصلحة الفرنسية على حساب العربية، هناك خطر آخر هو خطر «العاميات الركيكة» المختلطة باللغات الأجنبية، كما تُروِّج لها الفضائيات اللبنانية بشكل خاص. لهذا أقف مع «عامية فصحى» نابعة من البيئة العربية، بدلاً من العاميات المختلطة باللغات الأجنبية، وهذا هو سرّ اهتمامي من الناحية النظرية.

أما سرّ اهتمامي من الناحية الشعرية، فهو جماليات الصوت الحركي في العاميات، ولأنها بتقديري، أحياناً، أكثر حيوية من الفصحى، والأهم عندي هو الوصول إلى اليومي البسيط، فأنا لا ألتفت إلى اللفظة إن كانت فصيحة أم عامية، ما دامت تحقق الشاعرية في السياق الشعري، ولا أدَّعي أنني أكتب لفردوس المستقبل المجهول وغير الموثوق، بل أكتب لبشر من لحم ودم وعظم. أنا من جماعة الصراط المستقيم، أعيش في الحاضر، وأرى المستقبل مثل أهل الأعراف.

**❖ فضلاً عن أنك تعاملت مع العامية بجرأة وحميمية تُسجّلان لصالحك، لك الريادة أيضاً في تكوين ما يمكن أن نسميه «المعجم الشعري الرعوي الزراعي». ما الذي حفزك إلى هذا الاتجاه؟**

– أنا شاعر رهين الطفولة، عشت طفولتي في جبال الخليل، ثمانية عشر عاماً، وفي الحادي عشر من نيسان، دخلت عامي الستين، وفي الخامس من تشرين الأول ٢٠٠٥ أكون قد عشت في المنفى واحداً وأربعين عاماً. عشت في مصر، لبنان، بلغاريا، تونس، الجزائر، والأردن، وما أزال أشعر أنني مؤقت بن مؤقت. عشت مثقفاً مستقلاً، زرت بلداناً أجنبية عديدة، وبقيت غريباً عن الأشياء، فالحضارة الصناعية التي قدمت التقدم وأسباب الراحة للإنسان، سلبته بساطته وعفويته الإنسانية في آن معاً، وكان هذا سبباً عميقاً في داخلي للتوجه نحو القصيدة الرعوية الزراعية، حيث البساطة قبل الصنعة الاستعارية

وبطبيعة الحال هناك سبب آخر، هو محاولتي إعادة الاعتبار لنوع شعري أوروبي منقرض هو «الباستورال»، مثلما حاولت سابقاً، إعادة الاعتبار للتوقيعة كمصطلح نثري موروث، حوّلته إلى الشعر.

وهناك سبب ثالث هو أن الشعر في العالم بدأ رعوياً، كما في نصوص الكاهن الكنعاني، وأغاني الحب الفرعونية، وملحمة جلجامش، والإلياذة لهوميروس، وغيرها. وهناك سبب رابع، هو أنني عشت هذه اللغة الرعوية في طفولتي من خلال الموروث الشعبي، فجدي لأبي، وعمي وعمتي كانوا شعراء شعبيين.

❖ **لكنك اشتغلت أيضاً على إعادة الاعتبار للموشح، كما في مجموعتك الشعرية الأخيرة «لا أثق بطائر الوقواق» ما الدافع إلى ذلك؟**

– أنا أتعذب مع القصيدة، فلا أكتب إلا عما أعيشه. لقد عشت في مدينة تلمسان الجزائرية (١٩٨٧– ١٩٩١) وهي مدينة ذات طابع أندلسي. معظم العائلات هناك من أصول أندلسية، وتحتفظ حتى الآن بمخطوطات أندلسية، فإذا دخلت بيتاً تلمسانياً أصيلاً، تجد العائلة كلها فيه، تتقن غناء الموشحات، وكان أحد طلابي في الجامعة صانعاً ماهراً لآلة «القيثار الأندلسي» ويسمونه «الكويتره»، وله محل يعيش منه، وكنت أزوره.

هذا الطقس الأندلسي تسرب إلى روحي الشعرية، ولم يأت هذا الاهتمام بالموشح من الأوامر الأميركية والأوروبية بضرورة الاحتفال بكولومبس وسقوط الأندلس، في أوائل التسعينيات الذي جعل بعض الشعراء والروائيين العرب يتماشون مع المناسبة. لقد اهتممت بالغجر منذ الستينيات بتأثير لوركا وعرار «مصطفى وهبي التل»، واهتممت بالهنود الحمر، منذ السبعينيات وربما قبل ذلك، لهذا كان اهتمامي بالموشح، متأخراً، عندما عشت إيقاعاته في حياتي الشخصية.

❖ **هناك من يرى أن المناصرة هو القاسم المشترك بين شعراء فلسطين والأردن، هذا يعني الكثير، خصوصاً فيما يتعلق بـ«تعددية الواحد».. كيف تنظر إلى ذلك؟**

– هذا صحيح إلى حدّ كبير، فأنا «فلسطيني من أصل فلسطيني» يحمل «مؤقتاً» الجنسية الأردنية، لأن لي حقوقاً شرعية في فلسطين، لن أتخلّى عنها حتى الموت. ما الذي يزعج في هذه المعادلة التي أتعاطى معها بوضوح وصدقية. ومثلما قدمت لفلسطين ما أستطيع، قدمت للأردن ما أستطيع، وما أزال قادراً على العطاء للاثنين، فأنا أحمل هويتين، لا أتنكر لأي منهما هويتي الحقيقية وهويتي المكتسبة.

كان لي دور أساسي في الشعر الفلسطيني الحديث، يعترف به كل القراء والنقاد، ولي دور طليعي في الشعر الأردني، عندما أسست –مع بعض زملائي– المفاهيم الأولى للحداثة الشعرية، منذ «جماعة الأفق الجديد» وما أزال. قصيدة النثر في الأردن كنت أول من كتبها «مذكرات البحر الميت» (١٩٦٩)، وقبل ذلك.

أتعاطف مع الطبقات المقهورة في المجتمع الأردني، أتعاطف مع الجنوب الأردني الفقير، ومع المخيم، فهل في كلامي ما يزعج؟ لقد عشت، كما قلت لك، في عدة بلدان عربية وفي أوروبا الشرقية، ولم أعد قادراً على تحمّل «العقل الحاراتي» هنا أو هناك، نعم أنا القاسم المشترك [يضحك..] هل هذه نرجسية أيضاً؟

❖ **«المكان» الأردني والفلسطيني في شعرك، كان مبكراً، أي قبل التنظير للمكان في النقد الحديث منذ أوائل الثمانينيات، فقد صدر لك «يا عنب الخليل» العام ١٩٦٨، و«الخروج من البحر الميت» العام ١٩٦٩، و«قمر جرش كان حزيناً» العام ١٩٧٤، وفي العام ١٩٩٧، كُتبت نصف أطروحة ماجستير، لفتيحة كحلوش، عن المكان في شعرك وشعر سعدي يوسف، فهل يعود ذلك إلى أن سعدي وأنت كتبتما عن «المكان الجزائري»، كما في مجموعاتك «حيزية»، و«رعويات كنعانية»، و«لا أثق بطائر الوقواق»، وكيف تنظر إلى المكان؟**

**أرغب في جدل معرفي عميق حول قضايا الشعر والثقافة، لخلق تقاليد للحوار، لكن الواقع الثقافي لا يسمح لي بذلك**

– استعمل المكان في شعر الجيل السابق لنا، أي الجيل الكلاسيكي: أبو سلمى، إبراهيم طوقان، عبد الرحيم محمود، عرار، كملصقات على جسد القصيدة، وليس بقراءة روح المكان، فالمكان في قصائدهم، يشبه الأمكنة في الشعر الجاهلي. وكان لا بد في الشعر الحديث من الانتقال المختلف، فالمكان بالنسبة لي، ليس لفظاً، وإنما روح متحركة تسكنني. وهو غير ظاهر في قصيدتي لأنه يتبطن أعماق القصيدة، لكن النقاد لا يقرأون، بل يمارسون النقد مشافهة وسماعاً.

❖ **يبدو أنك لا تطيق النقاد؟**

– أنا أدعو النقاد لقراءة أعمالي الشعرية، قراءة محبة، فالحب والمعرفة العميقة هما جوهر الناقد الحقيقي. أنا لا أطلب ولم أطلب من أحد أن يكتب عني، ما أطالب به هو القراءة العميقة والمحبة فقط لا غير. لقد تحملت «شتائم

نقدية»، فكيف لا أتقبّل النقد الموضوعي!! هناك شعراء ليس مسموحاً نقدهم، بل إن الاقتراب النقدي الحقيقي، ممنوع، فإذا وافقتني أن هذا النوع من الشعراء موجود في الواقع، فمعنى هذا أن كلامي صحيح، ولم أعد أكترث للنقاد.

❖ **تجربتك الشعرية مع «امرئ القيس» كقناع، كانت الأولى، ربما في الشعر الحديث، وقال صلاح عبد الصبور في هذا السياق: «إن المناصرة، لديه قدرة فائقة على توظيف عصارة الموروث»، وهناك من يعتبر أن تجربتك في توظيف الموروث هي الأساسية في شعرك، هل توافق على ذلك؟ وهل يدخل ذلك في التناص؟**

– إلى حدٍّ ما، هذا صحيح، لكن توظيف الموروث ليس الوحيد في تجربتي الشعرية. أول صلتي بامرئ القيس، كقناع، تمت ربما العام ١٩٦٥، وربما سبقني آخرون لتوظيفه، لكنني لا أعرف. أما آليات التوظيف عندي فقد سماها عبد الصبور «توظيف عصارة الموروث»، ولكلمة «عصارة» تدل على الآلية.

ربما كان توظيفي الأول لشخصية امرئ القيس، ذهنياً ثقافياً بسبب إعجابي بشعره، لكن منذ العام ١٩٦٧ وحتى العام ١٩٨٣، اختلف التوظيف، لأن التوظيف، لم يكن هدفي، بل لأنني كنت أعيش حالة روحية مرتبكة. وطريقتي في التوظيف، عندما تركبني حالة امرئ القيس، معروفة ومختلفة عمّن لحقوا بي حتى من الشعراء الكبار لاحقاً.

أنا أعيش امرأ القيس وحالته، وأصاب بهذه الحالة مثل الحجاج الأوروبيين الذين كانوا يصابون بما أطلق عليه اسم «حمى القدس» عندما يزورون القدس، فأنا أصاب بين الحين والآخر بما أسميه «حالة امرئ القيس». أما إن كان هذا نوعاً من أنواع التناص، فهذا صحيح.. التناص المعرفي ليس أمراً سلبياً.

❖ **يقولون إنك وصلت «تخوم العالمية»، وإن لم تصبح شاعراً عالمياً، ما مفهومك للعالمية، هل هي «شجار مع الذات» أولاً، كما قلت ذات مرة؟**

– أنا شاعر عالمي، حتى قبل أن يترجَم لي حرف واحد من شعري. سأقول لك: كل الذين ترجموا لي إلى الفرنسية والفارسية والإنجليزية والهولندية، ليسوا من معارفي: اثنان منهم لم ألتق بهما حتى الآن، واثنان تعرفت إليهما بعد صدور الترجمة.

الشاعر قد يكون عالمياً في نصوصه، وقد لا يكون، قبل الترجمة. الترجمة مسألة علاقات عامة، فهناك شعراء عرب، متوسطو الحال، ولا يعتبرون من الشعراء المتميزين في الوطن العربي، يعيشون في أوروبا، ترجم لهم معظم شعرهم، ولم يقتنع القارئ الأوروبي بهم. أنا افرح لمثل مدام بلانش في نهاية فيلم المخرج الأميركي أوليفرستون «شخص غير مرغوب فيه»، حين اختتمت هذه السيدة الفيلم بمقطع شعري لي، حفظته من الترجمة الفرنسية، عنوانه «تركة».

❖ **كتابك «إشكاليات قصيدة النثر» أثار جدلاً في طبعتيه المصغرة والكبيرة. هل تراجعت عن أطروحتك التي ترى في قصيدة النثر «نصاً عابراً للأنواع وجنساً أدبياً ثالثاً بعد الشعر والسرد، وكتابةً خنثى»؟**

– الضجيج حول الكتاب لم يكن منطقياً، لأنني تلقيت مدائح وشتائم نقدية، ولم أقرأ جدلاً معرفياً، إلا القليل. طبعاً أنا ناقد قلق ولا أخاف من «ميليشيات قصيدة النثر»، لكنني أحاور نفسي باستمرار، فإن وجدت فكرة خاطئة أتراجع عنها، ولكني أزعم أن الجدل بعد كتابي حول قصيدة النثر، قد خَفَتَ، وأصبح مكرراً، ومعظمهم ينقل عني ولا يذكر اسم الكتاب!! ولم تطرح حتى الآن، بدائل حقيقية لما طرحته، وحتى الآن لم أقتنع بغير ما طرحت.

**أزعم أن الجدل بعد كتابي حول قصيدة النثر، قد خَفَتَ، وأصبح مكرراً، ومعظمهم ينقل عني ولا يذكر اسم الكتاب**

❖ **عشت وزرت مدناً كثيرة، ما أحبّ المدن إلى قلبك؟**

– ظل حبي للقاهرة من طرف واحد، أما بيروت فقد أصبحت مجرد ذكرى حميمة، أما عمّان فقد كنت أحبها، لكنني لم أعد أحبها، أما الخليل فهي المبتدأ والخبر، وهي حبي الأول والأخير، لكن «الإسرائيليين» دمروها وشوّهوا معالمها وقسموها إلى (H.1) و(H.2)، بموافقة السلطة الفلسطينية، فعلى العالم أن يعيد لي طفولتي في مدينة كانت خضراء وبيضاء ونظيفة من الاحتلال.




# سيناريو:

# سينما باراديزو

# CINEMA PARADISO

**By Giuseppe Tornatore**

**سيناريو: جيوسيب تورناتوري**

**ترجمة: مها لطفي***

عرض فيلم سينما باراديزو للمرة الأولى داخل ايطاليا عام ١٩٨٨ بنسخته الأصلية التي سميت فيما بعد نسخة المخرج. وهي نسخة يستمر عرضها ١٦٨ دقيقة. فيما بعد طلب المنتج، فرانكوكستالدي من مخرج الفيلم قطع مجموعة مشاهد ليتمكن من عرضه خارج ايطاليا والاشتراك في مهرجانات مختلفة. وهكذا أصبحت مدة العرض التي شاهدها العالم ١١٨ دقيقة، أي بحذف ٥٠ دقيقة من النسخة الأصلية. لم يكن المخرج سعيداً بهذا الوضع، رغم الجوائز العديدة التي نالها الفيلم من أكثر من مهرجان عالمي. إلاّ أنه كان مديناً لكوستالدي لمنحه فرصة الإخراج الأول لفيلم طويل بعد أن كان قد أخرج فقط فيلماً واحداً محليّاً قصيراً للتلفزيون. عندما قررت ترجمة هذا السيناريو، شعرت أنه من حق الفنان تورناتوري علينا أن نقوم بنشر نسخته الأصلية التي أحبها، وإن كانت طويلة. لأن هذا النص هو الذي يتضمن رؤيته الكاملة لتطوّر شخصية سلفاتوري وعلاقتها بالهاجسين المسيطرين عليه: شغفه بالسينما، وحبه لإيلينا.




* مترجمة من لبنان

**١- جيانكالدو - منزل والدة سلفاتوري- خارجي/داخلي- نهارا**

تشقّ شمس أكتوبر طريقها عبر الغيوم الرمادية، مجتازة الظل باتجاه البحر، حيث الشاطئ الذي بنيت عليه الضواحي الجديدة لبلدة جيانكالدو.

يتدفق النور المشعّ عبر النوافذ، مرسلا على الجدار الأبيض أشعة منعكسة تكاد تعمي العيون. تحاول ماريا، امرأة تجاوزت الستين من العمر بقليل، أن تعثر على شخص ما عبر الهاتف.

ماريا: ... سلفاتوري، هذا صحيح، سلفاتوري. دي فيتا سلفاتوري.... ولكن، يا آنسة، ماذا تعنين أنك لا تعرفينه؟... أنا.... نعم.... (تزفر بعصبية. لقد حاولت الاتصال بعددٍ لا متناهٍ من الأرقام، ولكنها لم تتمكن حتى الآن من مخاطبة السيد دي فيتا. أخيراً تتنهد مرتاحة.) هذا صحيح، حسناً فعلت! أوه!... نعم... أنا والدته، أنا اتصل به من صقلية. قمت بالمحاولة طوال النهار... آه، إنه ليس هناك... ولكن من فضلك.

هل يمكن إعطائي....؟ ... حسناً...

(تومىء لامرأة أخرى في نحو الأربعين من العمر تجلس بقربها: إنها ليا ابنتها، التي تدوّن الأرقام التي تمليها والدتها:) ستة، خمسة، ستة، اثنان، اثنان، أوه، ستة.... شكراً جزيلاً لك... مع السلامة. مع السلامة. ترفع السماعة، تأخذ الرقم الذي دونته ليا وقد صممت أن تحاول مرة أخرى. تخاطبها ليا وكأنها تخاطب طفلة، لكي تقنعها.

ليا: انظري، يا أماه.... من العبث الاتصال به. سوف يكون مشغولاً جداً، ولا يعرف إلا الله مكانه. بالإضافة إلى ذلك فإنه حتى قد لا يتذكر. افعلي ما قلته لك، انسي الموضوع.... لم يأتِ إلى هنا منذ ثلاثين عاماً. تعرفين نوعيته.

تتوقف ماريا لتعيد النظر. القرار الذي ستتخذه مهمّ. ثم، بعناد.

ماريا: سوف يتذكر! سوف يتذكر!

(تضع نظارتها وتبدأ في طلب الرقم.)

.... أنا متأكدة. أنا أعرفه أكثر منك. لو نمى إليه إننا تمنّعنا عن إبلاغه النبأ، سوف يغضب كثيرا. أعرف ذلك.

(تخلع نظارتها)... مرحبا؟ صباح الخير. هل يمكنني التكلم مع السيد سلفاتوري دي فيتا. أنا والدته...

**٢. روما- شوارع- خارجي/داخلي- ليلاً**

الوقت متأخر، ولكن حركة المرور في الشوارع ما زالت مستمرة باتجاه مركز المدينة. وراء مقود سيارة فارهة رجل قارب الخمسين من العمر. إنه سلفاتوري دي فيتا. أنيق، أخذ شعره يتلون باللون الرمادي، وجهه وسيمٌ بدأ يتجعّد. تعبيراته المتعبة تخفي شخصيته العنيدة، الواثقة من أدائها والتي لا يمتلكها إلا رجل صنع نفسه بنفسِه. لا ريب إنه مدخن شَرِه، كما نستنتج ذلك من طريقة تعاطيه المجّة الأخيرة من السيجارة التي أوشك على الانتهاء منها.

يقف بجانب ضوء أحمر. يرمي السيجارة ويرفع الشباك، عندما تتوقف بمحاذاته سيارة فيات صغيرة. صوت موسيقى الروك يرتفع إلى أقصى مداه من الراديو. يستدير سلفاتوري غريزياً لينظر نحو الرجل الذي يجلس وراء المقود. صبي قد صفّف شعره إلى أعلى وفق آخر صيحات الموضة. يدرس بحماس زائد ولكنه بارد وخال من الفضول تعبيرات الصبي. تجلس الفتاة قربه. شعرها كثيف مجعّد، شفتاها حمراوان ممتلئتان، تردّ نظرات سلفاتوري بتحدٍّ. يلاحظ الصبي ذلك فيستدير نحو سلفاتوري بصوت واثق:

الصبي: هاي! ما الذي تنظر إليه؟!

ضوء أخضر. تنطلق سيارة الفيات الصغيرة، مخلفة وراءها شلالا من الموسيقى.

**٣- روما- شقة سلفاتوري- داخلي- ليلاً**

الشقة فاخرة مفروشة بذوق رفيع. ليس هنالك من ينتظر سلفاتوري. عبر الصورة المرتسمة من خلال نافذة الشرفة، تمكن رؤية المدينة النائمة في الليل. يخلع سلفاتوري ثيابه وهو في طريقه إلى غرفة النوم. يتحرك ببطء وكأنه لا يريد إحداث ضوضاء. إنه حتى لا يضيء النور، وينهي خلع ملابسه في بريق الضوء الأزرق الشاحب الآتي من شبّاك الشرفة.

صوت حفيف، وحركة على السرير، صوت امرأة تستيقظ من النوم.

كلارا: سلفاتوري.... ولكن كم الساعة؟

تضيء المصباح بجانب السرير. إنها كلارا، سيدة شابة في نحو الثلاثين. يعتلي سلفاتوري السرير إلى جانبها مندسا تحت الغطاء، يقبّلها برقة، ثم يوشوشها.

سلفاتوري: الوقت متأخر، يا كلارا. أنا آسف، ولكنني لم أتمكن من إبلاغك لأنني لا أريد أن أكون قاسيا..

(يداعبها، ولكنه تعب، ويشعر برغبة في النوم.)

اخلدي إلى النوم الآن. نامي.

يستدير إلى جنبه الآخر. تغمض كلارا عينيها، وتوشك أن



تسقط نائمة ولكنها تتكلم بصوت منخفض.

كلارا: اتصلت والدتك بالهاتف. ظنتني واحدة أخرى.

سلفاتوري (وقد أخذته المفاجأة) وماذا قلت لها؟

كلارا: قمت بدور الخرساء، حتى لا أخيِّب أملها. تبادلنا محادثة قصيرة لطيفة. تقول أنك لا تذهب لزيارتها أبداً، وعندما تريد أن تراك عليها أن تحضر إلى روما... هل هذا صحيح؟

سلفاتوري لا يجيب. الله وحده يعلم كم مرة سمع هذا السؤال من قبل.

سلفاتوري: اتصلت لتقول ذلك فقط؟

تمد يدها لتطفيء النور، تدفن رأسها في المخدَّة.

كلارا: قالت أن رجلا يدعى ألفريدو قد مات، وتقام مراسم الدفن بعد ظهر الغد...

(نظرة غريبة ترتسم فجأة في عيني سلفاتوري. فكرة الخلود إلى النوم فارقته بوضوح. إنه نبأ لم يتوقَّع سماعه حمله بعيداً خارج المكان. كان يوَد كلارا أن تتابع الحديث ولكن النعاس جعل الأمر مستحيلا. كل ما استطاعته سؤال أخير بصوت خفيض:) من هو هذا؟ قريب لك؟

سلفاتوري: كلا. نامي. اخلدى للنوم.

تسقط نائمة في صمت الليل الميت. ينتاب سلفاتوري نوع من القشعريرة، إحساس عميق، مقلق. يحدِّق عبر النافذة نحو المدينة بأضوائها المتلألئة التي مازالت تتحرك في الظلام وقد كساها فجأة ستار من المطر الكثيف. ولكنه يحدِّق أبعد من ذلك، متجاوزاً صف البيوت، متجاوزاً السماء المظلمة: شبح ريح ترسل أنغاماً يعبُرُ وجهه مستدعياً ذكريات لا نهائية، جاراً وراءه من أعماق النسيان السحيقة ماضياً كان يظنه اختفى، ومُسح نهائياً. وبدلاً من ذلك، ها هو يظهر الآن يعود إلى الحياة، يشعّ بالنور، ويفرض نفسه في ظلال المدينة التي هزتها العاصفة على تقاطيع وجه رجل في منتصف العمر، ويبقى حتى تتشكل صورة أخرى، صورة قديمة جداً، بعيدة جداً.

٤- جيانكالدو- كنيسة وغرفة الأسرار- داخلي- صباحاً

صورة تعود إلى أكثر من أربعين سنة. في كنيسة جيانكالدو الباروكية، سلفاتوري في التاسعة من العمر، يرتدى ثياب صبي المذبح، يركع أمام المذبح يحمل في يديه جرسا فضياً صغيراً. جموع المصلين راكعة أيضاً. الكاهن يبارك الحشد.

كان سلفاتوري الصغير، وقد خرج لتوّه من السرير، ما زال نصف نائم، يتثاءب دون أن يلاحظ أن الكاهن يقف هناك مع الحشد في العراء، والجميع يحدقون به كأنهم يريدون أن يخبروه بشيء ما.

الكاهن: بسّ بسستّ

ينهي سلفاتوري تثاؤبه، وإذ يفتح عينيه يتلقي نظرة الكاهن المؤنبة. تصله الرسالة فوراً، فيقرع الجرس. الآن يستطيع الكاهن أن يتابع، يرفع الكأس ويُسمع الجرس ثانية.

قطع إلى:
ينتهي القداس. الكاهن في غرفة الأسرار يخلع ثيابه. وسلفاتوري هناك أيضا، ينزع ثوب صبي المذبح.
الكاهن: ولكن كيف يمكنني أن أجعلك تفهم؟ بدون الجرس لا استطيع المتابعة! أنت دائما نصف نائم! ماذا تفعل ليلاً على أى حال؟ تأكل بدلاً من أن تنام؟
سلفاتوري: يا أبتاه، في بيتنا نحن لا نأكل حتى وقت الظهيرة. لذلك فأنا دائماً تعس. هذا ما يقوله طبيب البلدة.
ينتهي الكاهن من خلع ملابسه. يأخذ الجرس الذي كان يحمله سلفاتوري أثناء القداس ويستدير ذاهباً.
الكاهن: حسناً يا توتو، تحركَ، لدّى ما أفعل، بلّغ سلامي لوالدتك.
سلفاتوري: هل باستطاعتي....
الكاهن (مقاطعاً إياه) ولا تسألني إن كان بإمكانك المجيء.... لأنه ليس بإمكانك!! شوو، شوو، انطلق بعيداً!! يرفع سلفاتوري كتفيه وينطلق. يهبط الكاهن عبر ممر، يفتح باباً، ممراً آخر، ثم باباً آخر يؤدي إلى ساحة خارجية. يجتازها ويختفي عبر باب أخير.

**٥- سينما باراديزو وغرفة عرض- داخلي- صباحاً**

يدخل الكاهن صالة دار سينما. ليست بالصالة الكبيرة . مائتا كرسي في الصالة وسبعون في الشرفة. على امتداد الجدران، ثبتّت بين الأضواء ملصقات أفلام ستعرض لاحقا. في إحدى الزوايا تمثال للعذراء مريم عليه أزهار. السيدة التي تقوم بالتنظيف أنهت عملها وهي تغادر المكان. في أعلى الشرفة، وفوق الصف الأخير من المقاعد، تشاهد كوّات حجيرة العرض التي تسلّط عبرها الأضواء على الشاشة. الكوّة الوسطى يخفيها رأس ضخم لأسد يزأر مصنوع بأكمله من الجصّ، فيما تمكن رؤية عدسة آلة العرض من بين أسنانه الحادة.
هنالك كوتان أصغر حجما يمكن أن نرى من خلالهما وجه رجل يظهر ويختفي... إنه ألفريدو، الرجل الذي يشغّل العرض. إنه يقارب الأربعين من العمر، نحيل القوام وله وجه فلاح شديد البأس. انتهي من تجهيز آلة العرض وأخذ يتفحصّ الكربون في أشعة المصباح. ثم ينزع الزجاج من إحدى الكوتيَن وينظر إلى أسفل باتجاه الصالة حيث يرى الكاهن الذي يلوّح له بيده.
الكاهن: حسناً يا ألفريدو يمكنك البدء.
يجلس لوحده في منتصف القاعة الخالية. وفي غرفة العرض أعلى القاعة يضيء ألفريدو أشعة المصباح ويدير آلة العرض. في الأسفل في قاعة السينما، تطفأ الأضواء وتخرج من فم الأسد الأشعة المشعّة متدفقة باتجاه الشاشة. موسيقى الوتريات، عذبة ومنذرة بالسوء تنتشر في القاعة. وعلى الشاشة تبدأ عناوين فيلم أميركي إنتاج الأربعينيات. يقطب الكاهن وجهه ويحمل الجرس بيده اليمنى وقد استند إلى ذراع الكرسي.
في خلفية القاعة، خلف الصف الأخير من المقاعد، تتحرك ستارة، فتفتح شقاً يظهر منه وجه سلفاتوري الصغير الهزيل. لقد تمكن من التسلل إلى الداخل بطريقة ما، وهو يقف هناك لا ينطق بكلمة، مذهولاً، وهو يراقب الفيلم على الشاشة المتلألئة. اسماء العاملين في الفيلم جاءت وذهبت منذ وقت طويل. والقصة الآن في لحظة حرجة.
أعلى القاعة في غرفة العرض بالقرب من الأسد، يشاهد ألفريدو الفيلم، ولكن عينيه ما تفتآن تنظران إلى أسفل نحو الكاهن، الذي يضرب بأصابعه على الجرس. وعلى الشاشة يتحرك الرجل والمرأة، نجمان من نجوم هوليوود، في لقطة مقرّبة؛ الحوار عاطفي جداً، رومانتيكي.
سلفاتوري، المأخوذ بهذه الوجوه، وبطريقة كلامها، وبجمال المرأة، ينزلق ببطء على طول الستارة حتى يفترش الأرض وقد تسمّرت عيناه على الشاشة.
يصل مشهد الحب إلى الذروة، وتصل الموسيقى إلى أعلى قمتها، وأخيراً يتعانق المحبان ويغيبان في قبلة. يرفع الكاهن غريزيا الجرس في الهواء، مثلما يحصل في احتفال قديم، يقرعه بصوت عال... يسمع ألفريدو الجرس وهو في غرفة العرض، إنها الإشارة التي كان ينتظرها. يأخذ قطعة ورق من رزمة مخصصة لذلك ويلصقها على شريط الفيلم الذي يحتوي ذلك المشهد الخاص. وفيما هي تلف على

الدولاب. يتابع العرض....

... وكذلك قبلة الممثلين. نظرات الكاهن العصبية تستقر على الشفاه البيضاء والسوداء التي تلاقت. ثم تتباعد قسراً عند آخرمظهر للحب بدا قبل الفراق. يفتح سلفاتوري عينيه على وسعهما، فهو ربما لم يرَ رجلاً وإمرأة يقبلان بعضهما من قبل.

إنها رؤية تحمل في طياتها كل جاذبية الفاكهة المحرّمة، ورعب الخطيئة. تمتلىء الشاشة الآن بجسد إمرأة تخلع ملابسها، كاشفة للحظة اللحم الأبيض الشهواني لكتفيها العريضين العاريين. يحملق سلفاتوري فاغراً فاه دهشة. يمسك الكاهن الجرس بغضب عارم ويهزّه بكل ما أوتي من قوة. من صوت الجرس ننتقل إلى صوت آخر....

**٦- جياناكالدو- الساحة الرئيسية- خارجي- نهاراً**

يسمع قرع جرس البرج في أنحاء الساحة. الوقت ظهراً. تعّج الساحة الرئيسية الواسعة، الشاحبة، المغبرة، بالناس، مما يضفي عليها شيئاً من الحيوية. ينتظر صف طويل من الرجال والنساء والبقر دورهم قرب النبع للحصول على الماء.

ينادي البائعون المتجولون على بضائعهم بصيحات حزينة. يتحرك الناس ذهاباً وإياباً أمام ساحة المدينة. نادي الرجال العاملين يبدو مهجوراً، ومدخل سينما باراديزو مقفلاً. في الخارج مازالت صور الفيلم الذي عرض على الشاشة معلقة. وفي أعلى المكان، شبابيك غرفة العرض ما زالت مفتوحة. همهمات عامل العرض ما زالت تسمع مرتفعة، وكذلك موسيقي الختام العالية المعتادة. ثم سكون يشبه سكون الموت بعد أن يتوقف العرض.

**٧- سينما باراديزو- غرفة العرض- داخلي- نهاراً**

بالرغم من السرعة، فهنالك خطوط بيضاء تغزل حول البكرة، بسبب قطع الأوراق التي أدخلها ألفريدو في الفتحة. إنه يلف الفيلم بيده على بكرة خاصة به. عندما لا يتكلم ألفريدو فإنه يغني لنفسه. يقف سلفاتوري بجانب ألفريدو مراقباً كل ما يفعله بعينيه السريعتين المتلصصتين.

ألفريدو (صارخاً بحدّة): يجب أن لا تأتي إلى هنا! كم من مرّة يجب أن أقول لك؟

(ويبطئ حركة البكرة بيده. حيث تصبح قطع الأوراق على وشك الوصول. ها قد وصلت الأولى). إذا التقط الفيلم النار، وأنت هنا، فسوف تصبح جزءاً من اللهب المتفجر... هو ووش! وتحول إلى قطعة من.....

سلفاتوري (يقاطعه)... وأتحول إلى قطعة من الفحم!!

لقد تعوّد على إرهابه، ولم يعد يعره أي اهتمام. وحتى نظرته المتجهمة لم تعد تخيفه. على أي حال، فإن ألفريدو يلتقط الدعابة، ويتظاهر بصفعه. ولكنه بدلاً من ذلك يلتقط المقص.

ألفريدو (غاضباً) يا إلهي، إن لك لساناً صغيراً سليطاً! انتبه، وإلاّ فإنني يوما ما سوف أقطعه لك.

يقطع جزءاً من الفيلم، ويلصق الطرفين معاً ثم يتابع تحريك يد البكرة. يلتقط سلفاتوري قصاصة الفيلم ويلقي عليها نظرة مقرّبة. يرى مجموعة إطارات متشابهة فيها رجل وإمرأة يقبلان بعضهما.

سلفاتوري: هل بإمكاني أخذها؟

يختطف ألفريدو القصاصة من يده غاضبا ويصرخ بأعلى صوته:

ألفريدو: كلا!!! هل أنت أطرش أو ما شابه ذلك؟ علّي أن أعيد هذه إلى مكانها عندما ألف الفيلم مرة ثانية! إنك فعلاً لمزعج جداً!

يمد سلفاتوري يده إلى سلة مليئة بقصاصات أفلام. يأخذ منها كمشة: كلها لقبلات قد قطعت.

سلفاتوري: إذاً لماذا لم تعد هذه إلى مكانها عندما أعدت لفّ الأفلام مرة ثانية؟

لقد ضُبط ألفريدو. يوقف الفيلم حيث ألصقت قطعة أخرى من الورق ويقطع المشهد.

ألفريدو: لأنك في بعض الأحيان لا تستطيع أن تجد المكان الصحيح مرة ثانية. وهكذا. حسناً، بالفعل.... تبقى هنا.

(يحاول إيجاد عذر)

بالإضافة إلى ذلك، فهنالك عدد من القبلات أكثر مما نستطيع أن نحصي.

سلفاتوري (متحمساً): إذاً باستطاعتي الحصول على هذه؟

(ينفجر ألفريدو، يرمي البكرة بعيداً. يمسك بسلفاتوري من كتفيه ويهزّه.)

ألفريدو: انظر، يا توتو، قبل أن أركل قفاك فتطير إلى الصين وتعود، دعنا نجري اتفاقاً. هذه القصاصات الموجودة هنا هي لك، سوف أعطيها لك. ومع ذلك! أولاً، لا تحشر أنفك هنا مرة ثانية.

ثانياً، سوف أحتفظ بها لك، لأنك لا تستطيع أن تأخذها إلى المنزل. فهي لا سمح الله ولينقذ روحنا، إذا ما التقطت النيران، فإن جهنم كلها سوف تُطلق من عقالها! موافق؟ أوه!! والآن افرنقع! يمسك به ويديره نحو السلالم. بالنسبة له انتهت القضية. يعود إلى آلة لف الفيلم. يرجع سلفاتوري

ويتسلل عائداً بينما ينصبُ انتباه ألفريدو على مكان آخر، يختطف كمشة من مشاهد الأفلام المتبعثرة على النضد، ويكدسها في جيبه و...

سلفاتوري: أي نوع من الاتفاق هذا؟ القصاصات ملكي! إذن لماذا لا أستطيع الحضور لمشاهدتها؟

ثم يحملق بألفريدو بنظرة محتالة، مراوغة. يجهز ألفريدو قبضته، ويتجه بسرعة كالسهم وهو على وشك ركله في مؤخرته. يصرخ:

ألفريدو: اخرج!! ولا ترني وجهك هنا مرة ثانية. وقبل أن تصل الركلة إلى هدفها، يكون سلفاتوري قد أسرع بالهروب إلى أسفل السلم اللولبي.

**٨- جيانكالدو- منزل سلفاتوري- داخلي - مساءً**

لم تكن هذه السرقة الأولى لقصاصات الأفلام. يتناول سلفاتوري علبة من المعدن مزركشة برسوم الأزهار وممتلئة بقصاصات الأفلام. يأخذ بضعة مشاهد ويحملها أمام لمبة الكاز. يحدّق في الأشكال التي تذكره بالأفلام التي رآها في سينما باراديزو، وبصوت منخفض يخلط معها أجزاءً من الحوار، صوت إطلاق الرصاص، الذروات الموسيقية...

سلفاتوري: بانغ! بانغ! بانغ! أطلق الرصاص أولاً، ثم فكّر فيما بعد! هذا ليس عملاً للضعفاء! أيها الكلب الخائن!

لا أضواء في المنزل، إنه مكفهر وبارد. والدة سلفاتوري، ماريا، تنحني على المائدة أمامه. إنها شابة في حوالي الثلاثين من العمر ووجهها الجميل منهك خطت عليه التضحيات آثارها. تخيط بعض الملابس فهي تعمل خياطة. تنام شقيقته ليا البالغة الرابعة من عمرها على أريكة في إحدى الزوايا. ويقوم ضوء الكاز بعرض الظل المرتجف لقصاصات الأفلام على الحائط، أشكال غابات، رماة بنادق، قطّاع طرق. يتبدّل صوت سلفاتوري، فيصبح أقسى من ذي قبل.

سلفاتوري: هاي أنت هناك، أنت يا ابن الحرام الحقير، أبعد يديك عن ذلك الذهب، أيها الخنزير الأسود القلب، ابعد عني، أو سأسحق وجهك! نتنتتاه!!!...

(في كومة المشاهد السينمائية هنالك أيضاً العديد من الصور. يلتقطها سلفاتوري. تذكارات عائلية. رجل في ملابس الجيش. ثم نفس الرجل مصحوباً بفتاة بجانبه ذات وجه مبتسم. نلاحظ أنه وجه ماريا. ينظر سلفاتوري عن قرب إلى وجه الرجل، ثم يوشوش والدته:)

يا أمي، إذا كانت الحرب قد انتهت، فلماذا لم يعد والدي أبداً؟

تنظر ماريا إليه بابتسامة حلوة.

ماريا: سوف يعود، سوف يعود... سوف ترى. أحد هذه الأيام... ولكن لا نرى اقتناعاً كبيراً مرتسماً، على وجهها. تعود وتنظر إلى أسفل نحو خياطتها. يتابع سلفاتوري النظر إلى الصور.

سلفاتوري: لم أعد أذكره بتاتاً- يا أماه، أين روسيا؟

ماريا: تحتاج إلى سنين لتصل إلى هناك. وسنين لتعود... الآن اذهب للسرير، توتو، الوقت متأخر.

**٩- مدرسة ابتدائية- الباحة- خارجي- نهاراً.**

تتحرك مجموعة صاخبة من الأولاد الصغار في مرابيل سوداء، لها ياقة بيضاء وربطة زرقاء، حول الباحة الواسعة حيث توجد شجرتا نخيل. يتجه الصبيان نحو أحد الأبواب، والبنات نحو الباب المقابل.

يصفهّم الناظر اثنين اثنين جاهزين للدخول. يرافق الأهالي والأقارب هنا وهناك الصغار منهم. تحت إحدى شجرتي النخيل يخلع سلفاتوري ثوب صبي المذبح، ويدفعه إلى داخل الحقيبة الكرتونية المدرسية ذات اللون الكاكي. يخرج مريلته، ويلبسها بينما يمر أحد زملائه بقربه. وهو يبكي بحرقة لأنه لا يريد الذهاب إلى المدرسة. إنه ماسيمو، يجره أبوه وراءه وهو يصرخ:

والد ماسيمو: بإمكانك استغفال والدتك ولكن ليس أنا! احصل على دبلوم لعينة وحاول أن تصبح شرطياً. أنت لا تصلح لشيء!

ماسيمو: لا أريد الذهاب إلى المدرسة.

(صوت الجرس. تتحرك الصفوف السوداء إلى أعلى باتجاه *المدرسة.)*

**١٠- الصف الرابع- داخلي- نهاراً.**

يجلس سلفاتوري إلى مقعد في الصف الأمامي بجانب ببينو، ولد صغير بوجه منمّش. انتباهه منصب على ما يجري على اللوح مثل كل طلاب الفصل. يقف الأستاذ هناك، يراقب صبياً صغيراً ممتلىء القامة، خجولاً لا ينتبه بكليّته لما يدور في الفصل، ويقوم بحل عددين في الضرب المزدوج. إنه نيقولا سكورسون المعروف بلقب«كولا». وجهه أحمر، له أذن أرجوانية وأخرى بيضاء. يحملق برعب إلى «٢٥٥ ١٥» المكتوبة على اللوح. تصرخ المعلّمة، وهي تلوح بعصا في يدها.

المعلّمة: حسناً إذاً؟! خمسة ضرب خمسة تساوي....؟

يتوقف كولا ليفكر لحظة، ثم...

كولا: ثلاثين!

تمسكه المعلمة من أذنه الأرجوانية وتضرب رأسه بالأرقام المكتوبة على اللوح. يسمع صدى الاصطدام في كافة أرجاء الغرفة يتبعه زئير الضحكات.

تضرب المعلمة بعصاها.

المعلمة: سكوت!! (ثم مخاطبة كولا)

جدول الخمسة. أيها الغبي! واحد ضرب خمسة. خمسة!!

(يردد الصف مع المعلمة بكورس غنائي:)

المعلّمة والصف: اثنان ضرب خمسة، عشرة! ثلاثة ضرب خمسة، خمسة عشر! أربعة ضرب خمسة، عشرين (ملوحة بالعصا، تسكت المعلمة الصف، وتنهي الأنغام بسؤال مميت.)

المعلّمة: خمسة ضرب خمسة؟

كولا: (خجلا) أربعين،...؟

ضربة أخرى للرأس على اللوح. هو بوب. ضربة للعصا على المائدة. يعرض سلفاتوري بسرّية لكولا صورة لشجرة الميلاد على إحدى صفحات الكتاب، ويقول له بشفاهه كلمة «خمساً وعشرين. يبتسم كولا، وأخيراً التقط الموضوع.

الأستاذة: أسألك للمرة الأخيرة، أيها الرأس المسدود!

خمسة ضرب خمسة تساوي...؟

(يستدير كولا نحوها بعينين مبتسمتين ويجيب مسروراً:)

كولا: عيد الميلاد!!

يمسك سلفاتوري رأسه غاضباً، يراقب المعلمة وهي تضرب كولا على ظهره بالعصا. يصرخ كولا عند كل ضربة، وعند كل ضربة يرتفع الضحك في الصف أكثر وأكثر.

يحدّق سلفاتوري بالعصا وهي تتحرك إلى أعلى ثم إلى أسفل بتقطيع موسيقي. لكنه لم يكن يفكر بالألم الذي يشعر به زميله، كان منجذباً أكثر نحو تلك الضربات المنتظمة، ويجدها مشابهة لضربات منتظمة أخرى، تلك الخاصة بـ...

**١١- سينما باراديزو- الشرفة والصالة- داخلي- نهاراً**

... المسمار الدائر الذي يستخدمه ألفريدو ليفكك لفة فيلم ما لبثت أن فُرِّغت. يراقب سلفاتوري ألفريدو بكل حركاته وسكناته.

إنه ليس في غرفة العرض، ولكن في الشرفة، يقف أعلى آخر صف من المقاعد يسترق النظر من الكوّة المجاورة لرأس الأسد. عيناه الصغيرتان البراقتان تثبتان في عقله الأشياء التي يفعلها ألفريدو، وهو يفرّغ الفيلم في آلة العرض، يغلق العلبة غير القابلة للإحتراق، يدير مكبّر الصوت، يتفحص الكربون في قوس اللمبة، ثم يخفض رأسه ليلقي نظرة على الصالة فيجد نفسه وجهاً لوجه مع سلفاتوري.

ألفريدو: (بصرامة): ماذا تفعل هنا؟

سلفاتوري: اشتريت تذكرة. جئت لأشاهد الفيلم.

(في هذه الأثناء يأتي المرشد ماشياً خلفه ويمسكه من ياقته، فيكاد يقفز خارج جلده. يضحك ألفريدو.)

المرشد (يصرخ): اذهب واجلس في الأسفل! أنت لا تصلح لشيء أيها الطفيلي (مخاطباً الحضور) إنهم أسوأ من الأرانب!

يركض سلفاتوري إلى أسفل. الطابق الرئيسي مزدحم أكثر من الشرفة، مثل كل أحد، وهنالك ضوضاء هائلة.

بائع الآيس كريم، والصودا والسكريات، يصرخ ويركض حول المكان كفرخة مذبوحة. تخفت الأضواء، تموت الضوضاء، ويبدأ العرض. قبل الفيلم تعرض مشاهد من فيلم (coach stage)(١) تمتلىء الشاشة بصور جون واين، ومطاردة العربة من قبل الأعداء الهنود... إلخ.

يجلس سلفاتوري في الصفوف الأمامية، مباشرة تحت الشاشة، بمحاذاة بوشيا، كولا، ماسينو، ببينو وصبيين آخرين، كلهم يرفعون أنوفهم في الهواء. بوكيا أكثر صبي مدّعٍ بين المجموعة، يدخن سيجارة. يظهر رجل عجوز من ستارة باب الدخول، يمشي خطوتين ويصرخ:)

الرجل العجوز الأول: مرحبا، جميعا!

الجمهور(مباشرة) سسسش!! سسسش! سكوت!

الرجل العجوز الأول: ألا يمكنني أن أقول مرحباً؟

المرشد: اليوم هنالك فيلمان روائيان.

الرجل العجوز الأول: لا يهمني بتاتا. لقد جئت إلى هنا لأنام.

الجميع يردون مباشرة بجوقة من الصراخ والصفير تملأ الصالة. وعلى الشاشة، تظهر الكرة الأرضية تدور بين النجوم، الشعار الذي يعلن نشرة الأنباء المصورة.

الجمهور (يصيح معترضاً وآخذاً في الصفير): بحق السماء! اقطعها يا ألفريدوو!

يصرخ الأولاد في الصف الأمامي أيضاً، ولكن سلفاتوري يستمر في حماسه. يستدير وينظر إلى أعلى إلى حيث الكوّة في غرفة العرض، وكأنها قلعة حصينة. يراقب رقص الضوء المجنون في التيار المتلألئ المفتوح باتجاهه على شكل مخروط. وبالإضافة إلى ذلك، رأس الأسد ذاك، الغامض، بل الرهيب، والذي يؤكد السر المبهم للسينما. في عينيه الحالمتين يبدو ذلك الأسد الذي لا حياة فيه وقد استيقظ وأرسل زئيراً ضارياً.

ينظر سلفاتوري نظرة خائفة... فأسد آخر يزأر. ولكن على

الشاشة. أسد متروجولدن ماير. تقلد جمهرة الأولاد بمجملها الزئير الشهير بصوت واحد وهم يهزّون رؤوسهم بانسجام تام.

الأولاد: جررررا جرررر!

يبدأ الفيلم. إنه فيلم «فيسكونتي» (La terra trema)(٢) سلفاتوري في غاية السعادة عيناه الواسعتان تنظران إلى أعلى نحو مربّع الضوء السحري. موسيقى العنوان. رجل عجوز آخر يدخل من خلف المسرح، لكن قبل أن يجلس، يقول مرحباً بصوت عالٍ.

الرجل العجوز الثاني: تحية للجميع فرد فرد!

الجمهور: سسسش! اللعنة! سكوت! هي، قبلة، نحن هنا انشاهد الفيلم.

الآن هنالك مشهد مهم. الجمهور صامت، يركز انتباهه على الشاشة. بوكيا يمرّر السيجارة المشتعلة إلى سلفاتوري. يتناول مجّة ويناولها للآخرين دون أن يبعد عينيه عن الشاشة.

تظهر نجمة الفيلم الجميلة على الشاشة. يستحوذ نوع آخر من الانتباه على الجمهور المتحمّس. يحدّق سلفاتوري والآخرون إليها بأفواه مفتوحة... تنحني نحو البطل الرئيسي وعلى وجهها تعبير مضنٍ حيث يتلامس جانبا وجهيهما. ولكن فجأة، وفي أفضل الأجزاء هنالك صدمة فجائية. القبلة غير مرئية.

الجمهور(مصاباً بخيبة أمل): آآآه ياللعار! إني أذهب إلى السينما منذ عشرين عاماً ومع ذلك فلم أشاهد قبلة!

سلفاتوري الوحيد الذي يضحك لنفسه. إنه يعرف ما الذي حدث.

الجمهور: ومتى سنشاهد واحدة؟

إلى أعلى، في الشرفة، الجمهور أكثر رصانة. البطاقات أغلى ثمناً والناس أكثر غنى ورقيّاً. بين هؤلاء رجل له شارب، يبدو كأنه كاتب عدل، يجلس مباشرة أمام الحاجز. وبجدية تامة، ودون أن يرفّ له جفن، يبصق إلى أسفل تعبيراً عن الإزدراء. في نفس اللحظة يسمع صوت تتبعه جوقة من الإحتجاجات.

الصوت والجمهور: يا حقير!! سسسش!!! سكوت!!

**١٢- الساحة ومدخل سينما باراديزو- خارجي- ليلاً**

يقرع جرس البرج إيذاناً بمنتصف الليل. الساحة تقريباً مهجورة ما عدا أحد ملاّك الأرض، يقف أمام منضدة المشروبات، له شارب وقبعة يدعى دون فينسينزو. ينتقي من بين مجموع العمال الرجال الذين سيحتاج إليهم عند الفجر. يختار، يشير بإصبعه، ويدعو....

الناس تخرج من دار العرض بعد الحفلة الأخيرة.

المرشد يقفل الباب الأمامي بينما ينزل ألفريدو من غرفة العرض. بين الجموع هنالك صبي واحد. إنه سلفاتوري. تعب ونصْف نائم. لقد شاهد كل العروض. يبدأ في السير بعيداً عندما يلمح والدته تقف في الزاوية المقابلة، تلف نفسها بمعطف قديم. إنها تنتظره غاضبة.

يوجه سلفاتوري نظره إلى الأرض، منكسراً. إنه يعرف ما ينتظره. يذهب إليها خائفاً، مضطرباً ويوجه لها نظرة تساؤل.

ماريا: لقد بحثت عنك طوال اليوم. هل اشتريت الحليب؟

سلفاتوري: كلا.....

ماريا: أين الفلوس إذن؟

سلفاتوري: سرقها أحدهم.

تصفعه ماريا. يحبس سلفاتوري نشيجه ولكن عينيه تمتلئان بالدموع. ألفريدو والمرشد يقفان قريباً ويسمعان كل شيء.

ماريا: ماذا فعلت بالفلوس؟ ذهبت إلى السينما؟

يهز سلفاتوري رأسه وتزداد تشنجاته. ترمي ماريا الوعاء يائسة وتصفعه مرة ثانية، ولكنها تبدو وكأنها لا تريد أن تفعل ذلك، كأنها في أعماقها تسامح هروب ابنها. يلتقط ألفريدو الموقف ويتكلم مدافعاً عن سلفاتوري.

ألفريدو: سيدة ماريا، لا تفعلي ذلك. إنه ليس إلا طفل.(مخاطبا سلفاتوري) وأنت لماذا تقول أكاذيب؟

(مخاطبا ماريا): لقد أدخلناه مجاناً. لا ريب أنه فقد الفلوس داخل صالة العرض....

(يحدق سلفاتوري به مذهولاً، ويتابع الإصغاء إليه.) كم كان معك؟

سيلفاتوري: خمسون ليرة.

(تمسح ماريا دموعه.)

ألفريدو (مخاطباً المرشد): ما الذي وجدته على الأرض بين المقاعد؟

(يدخل المرشد يديه في جيوبه، ويخرج أشياء غريبة عجيبة.)

المرشد: مشط،- كعب جزمة، علبة تبغ...

(يخرج ألفريدو بمهارة شديدة خمسين ليرة من جيبه، وكالساحر يأخذهما من يد المرشد.)

ألفريدو: ... وخمسون ليرة!

(مخاطباً ماريا) أرأيت؟

(يناولها الفلوس أمام نظرات المرشد المندهشة.)

ماريا: شكراً أيها العم ألفريدو. شكراً. مساء الخير.

تغادر بعيداً وهي تجرّ سلفاتوري من يده. يغمزه ألفريدو، فيبتسم سلفاتوري ويرد له الغمزة بمثلها. ولكنه لا يتقنها. لا يتمكن من إقفال عين واحدة.

يغادر الجميع وتصبح الساحة خالية، بينما يأتي أبله البلدة نحو جموع العمال المتجمّعين بالقرب من دون فينسانزو الذي يدفعهم جميعاً للتحرك.

الأبله: إنه منتصف الليل. عليّ أن أغلق الساحةَ اذهبوا بعيداً. الساحة ملكي! الساحة ملكي!

**١٣- طريق المقبرة وطريق البلدة- خارجي- نهاراً.**

يسير سلفاتوري بثياب صبي المذبح مرافقاً الكاهن الذي يلبس ثياب الاحتفالات. إنهما متعبان فقد مشيا مسافة طويلة. خلفهما يتحرك حمارٌ يجرّ عربة تحتوي على نعش أبيض صغير وباقة من الزهور. وراء ذلك جنازة صغيرة من الأبوين وأهل الطفل الميت. الطريق واسعة جداً، مغطاة بتربة بيضاء. شمس الربيع مبهرة للنظر. مسيرة الجنازة أطلقت غيمة من الغبار جعلت كل شيء مغشّيَ ضبابياً مثل الحلم، يلتفّ حوله الأفق على خط البحر الأزرق. تتجه الجنازة الآن نحو الباب الواسع للمقبرة. ألفريدو الذي يعمل في الحقول، يرفع قبعته ويراقب التابوت وهو يمر أمامه.

قطع إلى:

تنتهي الجنازة. الكاهن وسلفاتوري عائدان إلى البلدة. يظهر ألفريدو خارج الحقول راكباً دراجة يحمل عليها مجرفة. وفي سلة الدراجة أدوات زراعية أخرى. يقترب منهم وهو يحرّك دولاب الدراجة بقدميه.

ألفريدو: صباح الخير يا أبتاه. من الصعب قطع المسافة على الأقدام، هوه؟

الكاهن (فاقداً أنفاسه) نعم!.. أثناء هبوط التلّ جميع القديسين يساعدونك. ولكن عند العودة يقف القديسون هناك يراقبونك. هذا كل شيء. لتكن مشيئة الله.

يفتح سلفاتوري فمه، يريد أن يقول شيئاً لألفريدو، ولكنه لا يملك الوقت. يدير ألفريدو العجلة بسرعة مبتعداً. يتهاوى سلفاتوري إلى أجزاء. ينظر نحو الكاهن ثم نحو الدراجة المنطلقة بعيداً. عيناه تلمعان بفكرة! يصرخ فجأة:

سلفاتوري: أوش! أوش! قدمي! لا أستطيع السير!

يعرج. يرمي نفسه إلى الأرض وكأنما لدغته أفعى. ينحني الكاهن لينجده. ومن بعيد يستدير ألفريدو لينظر.

قطع إلى:

ابتسامة على وجه سلفاتوري. أنه يركب على عامود دراجة ألفريدو. في طريق عودتهما إلى القرية.

سلفاتوري: ألفريدو، هل كنت تعرف والدي؟

ألفريدو: طبعاً كنت أعرف والدك. كان طويلاً، نحيلاً، بشوشاً، وكان له شارب مثل شاربي. دائم الابتسامة. كان يشبه كلارك جايبل.

هنالك شيء يريد سلفاتوري التكلم عنه، ولكنه لا يدري كيف يبدأ. يريد محاولة استراتيجية بريئة.

سلفاتوري: ألفريدو، الآن وقد أصبحت أكبر من ذي قبل، أنا لا أقول إنه بوسعي الحضور إلى غرفة العرض، إلى قاعة السينما... ولكن... ربما، لماذا لا نصبح أصدقاء؟

يعرف ألفريدو تماماً ماذا يريد هذا النذل الصغير، فيجيبه بنبرة غريبة، مسرحية، وكأنه يعيد شيئاً يعرفه عن ظهر قلب، تعليق أخذه من فيلم قديم.

ألفريدو: أختار أصدقائي من نظراتهم، وأعدائي من عقولهم...

(يضحك) أنت أذكى من أن تصبح صديقي. بالإضافة إلى ذلك وكما أقول دائماً لأولادي، كونوا حريصين في اختيار أصدقائكم!

سلفاتوري (مندهشاً) ولكن ليس لك أولاد!!!

ألفريدو (يدمدم) حسناً، حسناً! عندما يصبح لي أولاد هذا ما سوف أقوله لهم!

(أخيراً تصبح بيوت جياكاندو البعيدة على مرمى النظر.)

**١٤- منزل سلفاتوري- خارجي- نهاراً.**

ليا، شقيقة سلفاتوري الصغيرة تقف خارج الباب تبكي وقد أصابها الرعب. يلوث وجهها الدخان وفستانها الصغير وقد أكلته النار. يقطر ماءً ماريا مهتاجة، مبللة بالعرق، تحاول إرضاءها فتأخذها بين ذراعيها.

ماريا: توقفي عن البكاء... لقد خمدت النيران.. أنا هنا هذا يكفي... هذا يكفي...

(يأتي ألفريدو وسلفاتوري من خلفهما. ما كاد سلفاتوري

يقفز عن الدراجة حتى تسرع والدته إليه كالغضب صارخة):
أيها الولد البائس! أنت سبب خرابي! كادت شقيقتك أن تحرق حيّة لو لم أكن هناك! وكل هذا خطأك!
ينطلق سلفاتوري بعيداً، تلاحقه والدته، بسرعة الغزال. لم يفهم ألفريدو ما الذي حدث. ينحني فوق ليا، التي تتابع تكوير عيناها إلى الخارج. يرى على الأرض، وسط المياه، علبة مزينة بالأزهار وقد اسودت من التفحم، وما زال الدخان ينبعث منها، ومن حولها قطع الأفلام التي تحولت إلى رماد وبضع صور موقعة، صور والد سلفاتوري.
تصل الرسالة الآن لألفريدو، ينظر إلى أعلى نحو ماريا، التي التقطت سلفاتوري وأخذت تجرّه نحو البيت وهي تضربه وتصفعه على امتداد الطريق. يغطي سلفاتوري رأسه بيديه ليبعد عنه الضربات. تستدير ماريا باتجاه ألفريدو، وتخاطبه بصوت قاس خال من الاحترام.
ماريا: ولكن ألا تخجل من نفسك أيها العم ألفريدو، تلعب مع ولد صغير وأنت في هذا العمر؟!
ألفريدو (وقد جبن)..... ما علاقتي بهذا الموضوع؟...
ماريا: ومن الذي أعطاه كل هذه الأفلام؟ عدني أنك لن تعطيه بعد اليوم أياً من هذه الحثالة! لا تدع قدمه تطأ بعد اليوم السينما. الولد مجنون! مجنون! كل ما يتكلم عنه السينما وألفريدو، ألفريدو والسينما!!
يتحطم ألفريدو، فهو لا يعتقد أن جنون سلفاتوري وحبّه المرضي للسينما يصل إلى هذا الحد.
ألفريدو: أعدك، أيتها السيدة ماريا.
(ماريا تستدير الآن للمرة الأخيرة نحو ابنها.)
ماريا: أرجو من الله أن يحقّق لي أمنية واحدة! أن يعيد والدك إلى المنزل! ولسوف يرى ما الذي سيصيبك!
(يخفض سلفاتوري يديه، ينظر إليها بإخلاص الأولاد المخيف.)
سلفاتوري: لن يعود أبي... إنه قد مات.
(بريق مثلج يجري في عيون ماريا.)
ماريا: هذا غير صحيح! كلا! هذا غير صحيح!!! سوف أريك أنه سيعود!
تضربه يائسة وكأنما بذلك تثبّت أملها العنيد، صفعة وراء صفعة. لا يتدخل ألفريدو هذه المرة، يترك ماريا تطلق العنان لثورة غضبها، ولكن صراخ سلفاتوري يشعره بالذنب.
**١٥- الساحة وغرفة العرض- خارجي/ داخلي- نهاراً**
أحدٌ آخر. مجموعة من الرجال تحلقت في الساحة حول المقهى حيث يوجد مكبّرٌ للصوت. إنهم يستمعون إلى مباراة كرة القدم وهم ينظرون إلى بطاقات يانصيب سيسل بول الخاصة بهم. صوت نيكولو كاروزيو: إننا في الدقيقة السابعة من منتصف الشوط الثاني. تورين يتصدر الموقف واحد/ صفر. لقد سجّل الهدف....... (يرى ألفريدو المشهد من أعلى حيث يسترق النظر خارج شباك غرفة العرض. يغرق صوت كاروزيو بسبب شريط صوت الفيلم الذي يعرض. ألفريدو يشعر بالملل. يذهب إلى آلة العرض وينظر عبر الكوّة... إنه المشهد الأخير من الفيلم. الموسيقى ترتفع إلى أعلى مداها حيث تظهر كلمة النهاية على الشاشة. بأسرع ما يمكن يطفئ ألفريدو الأضواء ويوقف آلة العرض. ينظر مرة ثانية في الكوّة، ليرى ...
**١٦- سينما باراديزو- داخلي/ خارجي- نهاراً.**
... المكان ممتلئ حتى السقف. أصوات وضحكات الأولاد. دخان، آيس كريم، مشروبات غازيّة. يفتح المرشد أبواب الطوارئ ليدخل منها الهواء. يصارع المندفعين عند الباب الذين يحاولون الدخول مجاناً. صوت المعلّق الرياضي يملأ القاعة. حدّاد القرية نائم في مقعده، رأسه إلى الوراء وفمه مفتوح على مصراعيه. ينفخ الأولاد أكياس الآيس كريم الفارغة ويفجرونها بالقرب من أذنيه. بانغ! يستيقظ الحداد جافلاً، في بحر من الضحكات. يصرخ:
الحداد: آه! سوف ألوي رقابكم جميعاً!! وإلا فإن سمعتي الحسنة ستصبح في الحضيض!!! أيها الأولاد القذرين المزعجين!
سلفاتوري لا يضحك. إنه حزين. يستدير وينظر إلى أعلى نحو غرفة العرض. يرى ألفريدو عبر فم الأسد. ينظر ألفريدو إليه فيراه.؟ يرسل سلفاتوري له رجاءً ملوحاً بيده، وكأنما يطلب منه إذناً بالصعود للحظة من الزمن. النظرة على وجه ألفريدو واضحة لا يمكن تغييرها: كلا!
سلفاتوري لا يعجب. لم يعد من السهل كسب وده بعد الذي حدث. ولكن لابد
أن يكون هناك طريقة ما. وما هي؟ كالعادة فإن سلفاتوري ذكي كالشيطان عندما ينطلق في طلب شيء ما. عبر باب الطوارئ يرى امرأة تمرُ تحمل رزمة بيدها. إنها زوجة ألفريدو، والرزمة هي عشاؤه. يقفز سلفاتوري على قدميه ويركض باتجاهها.
سلفاتوري: السيدة آنا!

١٧- سينما باراديزو- غرفة العرض والساحة- داخلي/ خارجي- نهاراً

يدير ألفريدو آلة العرض. لقد جاء وقت الأفلام التسجيلية والصور المتحركة. يسترق سلفاتوري النظر من أعلى السلالم. إنه خائف من ردّه فعل ألفريدو ولكنه يستنفر شجاعته ويشير له بالرزمة. يراه ألفريدو، ويكاد أن يقفز عليه....

سلفاتوري (في حالة دفاع): زوجتك طلبت مني أن أحضر هذه إليك. تعبيرات وجهه خانت تلك التي رسمها عليه. تنهد ألفريدو، وأدرك أن هذه واحدة أخرى من ألاعيبه الصغيرة.

ألفريدو(بصرامة) اعطني إياها..

يتناول الرزمة، يفتحها ويرفع الغطاء، يقفلها ثانية ويضع الوعاء داخل ضوء آلة العرض ليبقى دافئا. لم يترك سلفاتوري حركة تفوته، ولكنه تكلم وعيناه على آلة العرض.

سلفاتوري: قلت لوالدتي أنك لست من أعطاني الأفلام. وأن الخطأ لم يكن خطأك. ولكنني ظننت أنك بقولك أن الفيلم قد يلتقط النار كنت تريد إخافتي. والآن وقد عرفت، لن أسرق بعد اليوم شيئاً منك.

هذا كل ما أردت قوله. أنا ذاهب.

(يستدير سلفاتوري مستعداً للمغادرة ولكن ألفريدو يمسكه بأكتافه ويوقفه.)

ألفريدو: توتو، تعال إلى هنا.

بعد أن فكر بالأمر ملياً ، إن ثمة شيئا ما في ذلك الولد الصغير، ربما تكون عاطفته المحمومة هي التي تؤثر فيه. سوف يكلمه بجدّية، دون اللجوء إلى العنف، ويحاول أن يقنعه. يخفض صوت جهاز التحكم ويجلس على المقعد. يرفع سلفاتوري عينيه عن الأرض وينظر أخيراً نحوه..

ألفريدو: الآن استمع لما يجب أن أقول. لقد امتهنت هذه المهنة وأنا في العاشرة من عمري. في تلك الأيام لم تكن هنالك آلات حديثة بعد. كانت الأفلام صامتة، وكانت آلات العرض يدوية، هكذا، ولها ذراع لإدارتها، وكان عليك أن تقوم بإدارة ذلك الذراع طوال اليوم. كان العمل فعلاً قاسيا! إذا ما تعبت وأبطأت الحركة بووم! كل شيء إلي لهب!

سلفاتوري: إذاً لماذا لا تريد أن تعلمني إياها أيضاً؟ الآن حيث لم تعد هنالك حاجة لدوران الذراع، وقد أصبحت أسهل من ذي قبل؟

ألفريدو (يشدّه) : لأنني لا أريد ذلك، توتو! هذه ليست مهنة لك. إنها كمن يصبح عبداً. أنت دائما وحيدا. تشاهد الفيلم مرّة تلو الأخرى، لأنه ليس لديك ما تفعله غير ذلك.

وتبدأ في مخاطبة جريتا جاربو وتايرون باور وكأنك مجنون! تعمل في الإجازات، وفي أعياد الميلاد، والفصح. يوم العطلة الوحيد هو يوم الجمعة العظيمة. ولكن لو لم يصلب السيد المسيح،.لكنت تعمل يوم الجمعة العظيمة أيضاً.

سلفاتوري: إذاً لماذا لا تبدّل مهنتك؟

(يتنهد ألفريدو، مجروحاً. يقترب ليدير زرار عامود الكربون. يحدّق في سلفاتوري وكأنه شاب يافع، إنسان يجعل الأمور صعبة عليه).

ألفريدو: لأنني أبله. كم إمرءِ آخر في القرية بإمكانه أن يكون عامل عرض؟ لا أحد! فقط إنسان غبي مثلي يستطيع أن يفعل. بالإضافة إلى ذلك أنا لم أكن محظوظا. عندما كنت صبيا كانت الحرب! وعندما كبرت، حرب أخرى! الآن الموضوع مختلف . الأوقات تغيرَت . وتريد أنت أن تكون مغفلاً مثلي؟ هوه؟ أجبني!

سلفاتوري: كلا...

ألفريدو: حسنا تفعل... أنا أقول هذا فقط من أجل مصلحتك...

( ينهض ويتكلم طوال الوقت، يدخل إلى مرحاض الغرفة، وهو عبارة عن خزانة بها دلو. يدير ظهره ويبول.)

تُحبس هنا فتموت من الحرارة في الصيف والبرد في الشتاء. تستنشق الدخان، ورائحة الغاز، ولا تكسب شيئا تقريبا..

(يستمع سلفاتوري إليه ولكنه يستغل فرصة انشغاله وعدم رؤيته له فيُدير زرار أعمدة الكربون، كما شاهدها تدار قبل لحظات..)

سلفاتوري ( بصوت عال) ولكن ألا تحب أي شيء في العمل الذي تقوم به؟

(يحدّق سلفاتوري في الصور الموجودة على الحائط: كيتون، جاربو، سنووايت. يبتسم ألفريدو في سرّه. حتما، هنالك شيء حول هذه المهنة اللعينة يحبه).

ألفريدو: مع الوقت... تبدأ بالتعوّد عليها. بالإضافة إلى ذلك، عندما تسمع من أعلى أن الصالة امتلأت وأن الناس أخذوا يضحكون مسرورين... عندئذ تشعر أنت بالسعادة.

(يتوه ألفريدو بأفكاره، ولا يلاحظ أن الأفلام الوثائقية والصور المتحركة انتهت. الشاشة خالية. ونسمع في الصالة بدل الضحكات صفيراً وشتائم. تلمع عينا سلفاتوري، وينتهز الفرصة. يضيء النور ويوقف آلة العرض، كما كان ألفريدو ليفعل بالضبط. وعندئذ يزرّر ألفريدو سرواله ويركض بسرعة لمواجهة الموقف، ولكن ليجد أن كل شيء هو كما يجب أن يكون. ينظر سلفاتوري إليه مبتسماً وكأنما يتوقع

ميدالية لشجاعته. وبدلاً من ذلك فإن ردة فعل ألفريدو كانت ردة فعل حيوان متوحّش.)

إذن فقد أجهدت نفسي بلا طائل؟ تتظاهر بأنك موافق على ما اقول، ولكن بمجرد أن أدير ظهري، تفعل ما تريد!

(يركل سلفاتوري في مؤخرته، وهو يصرخ: )

اخرج من هنا: لا أريد ان تقع عيناي عليك ثانية! هذه هي القشة الأخيرة! والدتك على حق، أنت مجنون!!

( يدفعه نحو السلالم. فجأة يختفي سلفاتوري وقد فقد صوابه من الرعب. يتكلم ألفريدو مع نفسه غاضباً): ولكن كيف استطاع أن يفعل ذلك؟ الوغد الصغير! لقد تعلم بمجرد المراقبة! شيء غيرمعقول!

( يسترق النظر عبر النافذة، صارخاً، عندما يرى سلفاتوري يركض مجتازا الساحة.)

سوف أخبر شباك التذاكر ألا يسمح لك حتى بدخول السينما! لم تعد هنالك تذاكر لك! وسأتكلم مع الأب أدولفيو حتى لا تعود مرة أخرى صبي مذبح!!! أيها القزم الصغير!

(ينظر سلفاتوري نحوه. يكرهه. يصرخ بعبارات نابية)

سلفاتوري: ألفريدو، مت بغيظك!!!

(ولكن كلماته تغرق في خضم الصراخ الفجائي للناس خارج المقهى.)

الجمهور: إصابة!! يا مريم المقدسة!!!

(رجل بين الجموع ينهار أرضاً. الآخرون يتجمهرون حوله فزعين. يرفعون رأسه عالياً. وجهه شاحب. ينظرون إلى ورقة اليانصيب التي يطبق عليها يده. يُسمع صوت يرتفع كصفارة الإنذار من بين الجموع.)

الرجل: شيشيو سيكافيكو قد فاز بـ سيسال!!!!

(الصراخ مسموع بحدّة...)

**١٨- سينما باراديزو - داخلي- نهاراً.**

... داخل صالة السينما. الحضور يتهامسون لكي يفتح أحد باب الطوارئ...

صوت المشاهدين: لقد فاز النابو ليتانيون باليانصيب !!! لنذهب ونرى، يا أولاد!!! الشماليون دائما محظوظون!

(الجمهور برمته يقفز إلى أعلى ويتجه نحو المَخْرَجْ. يتدافع ويصرخ. يضحك ويهرّج).

**١٩- الساحة والقرية- خارجي- صباحاً.**

جاء الصيف. للقرية وجه آخر. يرتفع صوت البائعين المتجولين بأنغامهم الرتيبة في شوارع القرية. في أحد الشوارع تنهمك النساء في تعليب الطماطم. في إحدى زوايا الساحة انتهى الحلاق من قص شعر حمار وهو الآن يحلق شعر صف من الاولاد الفقراء العاريي الصدور، لا تغطي أجسادهم سوى ملابسهم الداخلية. ثم يأتي رجل آخر ليقوم بتعقيمهم فيرشهّم بالماء بواسطة الرشاشة التي تبلل بها الاشجار في الريف. الأولاد يضحكون. على لوحة الصور نرى الفيلم الجديد الذي يعرض اليوم في سينما باراديزو.

**٢٠- قاعة الطعام في المدرسة الابتدائية-داخلي- صباحاً.**

امتحانات الصف الخامس الإبتدائي. في قاعة الطعام الواسعة يجلس جميع الأولاد، كل واحد امام مائدة صغيرة. سلفاتوري ، بوتشيا، بيبنو ، وماسينو، وكولا، أخذوا أماكنهم هنا وهناك يسودهم التوتر الذي يلف جميع التلاميذ. عضو مجلس الامتحانات يملي مسائل الحساب.

عضو مجلس الامتحانات: تاجر يملك مخزنين. في الأول يبيع الفاكهة والخضروات. في الثاني يبيع المسامير والأسمنت..

(يأتي المدير ويقاطع الإملاء)

المدير : عفواً.. أيها الأستاذ. هاهم الرجال الذين يمتحنون لشهادة المدرسة الابتدائية.

(يستدير نحو الباب)

ادخلوا من فضلكم..

(يستدير الأولاد جميعا لينظروا. يدخل رجل في الثلاثين مسترخيا بشكل مَرَضي. تَعرّف إليه الأولاد وأخذوا يضحكون ضحكات خبيثة.

والثاني هو الحداد ، ذلك الذي ينام أثناء عرض الفيلم. والثالث ولد في العشرين من العمر يدعى أنجلو . والرابع هو ألفريدو، خجول، محمرّ الوجه. سلفاتوري يفقد القدرة على النطق. يضحك ضحكة تهكمية.

في عينيه الصغيرتين هنالك نظرة انتقام.)

قطع إلى:

يبدأ الآن الامتحان. صمت مميت يخيّم على القاعة. المعلمون والمدير يتحركون حول المكان محاولين التأكد من عدم تبادل ملاحظات أو أي نوع من أنواع المساعدات. الأربعة الخارجيون يمرّون بأوقات عصيبة. تمكن رؤية ذلك على وجوههم. ألفريدو أيضا يمر بصعوبات، فهو لا يعرف كيف يحل المسألة، والحساب صعب جداً. ينظر إلى المقعد المجاور حيث يجلس سلفاتوري .

كان سلفاتوري على وشك النظر إليه، ولكن ألفريدو ينظر فوراً بعيدا وهو المتكبرّ الذي لا يسمح لأحد أن يراه في هذه الحال. يستمر تبادل النظرات، بشكل غريب ومضحك. في هذه

الأثناء، يكتب سلفاتوري الأعداد والعمليات بسرعة .
لم يعد ألفريدو يحتمل الموقف فيصبح عصبيا عصبيا تغشاه حبيبات العرق، وقد ندم على حضوره. يضحك سلفاتوري في كمه، فلقد أصبحت له الآن اليد العليا. يحاول ألفريدو استراق النظر من دفتر التمارين علّه يستطيع أن ينقل منه شيئا. ولكن سلفاتوري يدير ظهره، ويخفيه عن عينيه. يحاول ألفريدو استراق النظر من دفتر تلميذ آخر ولكن الصبي اللعين يغطيه أيضاً. تبدو وكأنها مؤامرة ضدّه. لم يعد لألفريدو أي مخرج. عليه أن يتقبل فكرة أكل كعكة متواضعة. ينظر نحو سلفاتوري، يحرّك له عينيه بحديث نظرات.
يطلب المساعدة، ولكن سلفاتوري، يقف موقفاً حازما عنيداً. يحاول ألفريدو أن يبتّ الأمر بكلمات قالها بصوت منخفض.
ألفريدو: أيها الغبي. قل لي كيف أحلّ هذه المسألة الملعونة!
المعلم: سسش! هناك في الخلف، سكوت!!
يواصل ألفريدو إصراره مستخدماً عينيه . يحاول سلفاتوري أن يفهمه بالحركة أنه ربما يستطيع مساعدته ولكن.. بشرط. يقلّد حركة ادارة يد آلة العرض. تصل الرسالة إلى ألفريدو. إنها ابتزاز محض. يحك بيده وجهه المبلل بالعرق، يرفع عينيه نحو السقف غاضبا ، ثم يستسلم ويقبل بالشرط. إن سلفاتوري جدي، لا يزهو بانتصاره، ولكن تبدو عليه السعادة.
يأخذ ورقة كان قد أعدّها وعليها حل المسألة. يلفها لتصبح كرة صغيرة، وبمجرد مرور المعلم، يركز على الهدف ويقذفها باتجاهه. تلتقط يد ألفريدو الرسالة الغالية التي دفع ثمنها الكثير، وينتهي مابينهما من شجار.

**٢١- أمكنة وأزمنة مختلفة.. داخلي- نهاراً/ مساءً**

إيقاع موسيقى مشعّة مرحة ، ترافق الصور السريعة الضبابية التي تشبه تلك التي ترافق رقصة ما. صور ألفريدو يعلّم سلفاتوري كافة أسرار مهنة عامل العرض.
يدخل ألفريدو البكرة في آلة العرض، يفكّ الفيلم القصير للقطات العرض القادم، ويعطيها لسلفاتوري. يرفع سلفاتوري الفيلم على العجلة المسننة، ثم يشغل آلة العرض، ويفتح الدرف، ويقف على رؤوس أقدامه ليرى الشاشة من الحفرة..
لقطة من فيلم (٣) « In Nome Della legge» يرتفع صوت رواد الصالة بصيحات الاستحسان عندما يقول ماسيمو جيروني سطراً ما. ومن الشرفة، يبصق إلى أسفل نفس الرجل الضئيل الحجم ذي الوجه الشبيه بكاتب عدل.

صوت الصالة: ابن كلب !! سمج!!
يبيّن ألفريدو لسلفاتوري طريقه تشغيل الفيلم.
يشير إلى مكان على آلة العرض.
ألفريدو: إنتبه. هذا هو المكان الذي يمكن أن يلتقط النار بسهولة. وإذا ما حصل ذلك، فأول شيء يجب أن تفعله هو أن تقطعه من هنا وهناك، حتى لا تشتعل البكرة كلها باللهب.
على الشاشة هنالك لقطة من فيلم «الرز المر»: قبلة. يقرع الكاهن جرسه، بدون هوادة. يلمس سلفاتوري الفيلم من ناحية،ثم من الأخرى. يضحك.
ألفريدو: فهمت على أية ناحية يوجد الجيلاتين؟
سلفاتوري: طعمه رائع!
لقطة لأميديو نزاري في فيلم«ابنة الكابتن». قفزة، إطار بحاجة إلى تصحيح. يصفر الجمهور.
الجمهور: الإ ط...ار! استيقظ يا ألفريدو!
يحاول سلفاتوري أن يقوم بوصل يدوي. يلف ألفريدو الفيلم، يعلق قطعة ورق على مسمار في الحائط.)
ألفريدو: هذه فواتير الشحن الخاصة بالفيلم. علينا دائما الاحتفاظ بها. كما ترى.
سلفاتوري : حسناً يا ألفريدو.
في الأسفل في القاعة الرئيسية، مشهد من «دكتور جيكل والسيد هايد » الجميع يصرخون ويخبئون وجوههم عندما ينظر هايد إلى الكاميرا.
الجمهور: أيتها الأم المقدسة! ما هذا الوجه! بشع جداً!
شاب صغير يدعى أنجلو لا يخفي وجهه. ينظر إلى أعلى نحو شابة تدعى روزا تجلس في الشرفة تستدير هي بدورها وتبتسم له
يعطي ألفريدو سلفاتوري مقعداً خشبيا. لقد صنعه خصيصاً له ليرتفع بما فيه الكفاية ليصل إلى بكرات آلة العرض وقوس الضوء. يتسلق سلفاتوري المقعد.
يضحك مستثاراً.
ألفريدو: الآن يمكنك إدارتها بنفسك.
يبتسم سلفاتوري مرة ثانية. إنه كمن يأخذ وضعاً في استديو مصوّر. يلبس ثياب المناولة الأولي ويحمل الزنابق البيضاء. وميض النور ينطفئ مثل البرق خلال العاصفة.
والآن سلفاتوري يأخذ وضعا بجانب والدته وشقيقته الصغيرة، يبتسمون دون عناق. وميض آخر من النور. كليك.

**٢٢- الخامس الابتدائي- داخلي- نهاراً**

كليك أخرى. ورقة شفافة لريتا هيوارت وهي تلبس فستانها

الأسود في فيلم «جيلدا»، وضعها ماسينو داخل منظار بلاستيكي صغير.
يتجمع الطلاب الآخرون حوله مستثارين.
ماسينو(هامس): يا إلهي، يا لها من مؤخرة رائعة!!
الجو المحيط في غرفة الصف ليس مرحا. علي العكس من ذلك هنالك صمت غريب. يقف الطلاب جميعا حول مكتب المعلم، بعد أن استلموا النتائج المدرسية لنهاية العام. يودّع ببينو، الذي يشارك سلفاتوري المقعد، رفاقه في المدرسة: بوشيا، كولا، والآخرين على وجوههم تعبيرات جادة حزينة. يتبادل هو و سلفاتوري القبل كما يفعل الكبار. يقف المعلم بينهم. واحد من الطلاب لا يتجاوب مع حركات ببينو الوداعية. يتراجع بضع خطوات إلى الوراء، جادا، خائفاً وقد خفض عينيه.
المعلمة دي فرانشيسكو: الن تقول وداعاً لزميلك؟
( يهز دي فرانشيسكو رأسه هزة خفيفة. تنحني المعلمة نحوه.) ولكن لماذا؟
( يهمس دي فرانشيسكو تقريبا في أذنها.)
دي فرانشيسكو: والدي يقول إنه شيوعي..
**٢٣- الساحة وغرفة العرض-**
**سينما باراديزو- خارجي/ داخلي- نهاراً**
مشهد وداع آخر في الساحة. ببينو يودّع جديّه.
والده ووالدته هناك أيضا يودّعان العجوزين. نشاهد دموعا. الحقائب الكرتونية المربوطة بالحبال مرفوعة فوق رف حقائب السيارة السوداء. يشاهد سلفاتوري وألفريدو هذا المشهد من فوق عند نافذة غرفة العرض. يبدو أن كأنهما صديقان قديمان. على جهاز الصوت تعزف ألحان فيلم موسيقي كوميدي أمريكي.
سلفاتوري: هل سيجدون حقا عملا في ألمانيا؟
ألفريدو: من يدري؟... إنها بمثابة مغامرة.
( بصوت مسرحي)
الأمل ينبع دائماً...
يرسل ببينو تحية عن بعد ملوّحاً بيده نحو شباك غرفة العرض، فيردّ عليه سلفاتوري ملوّحاً بيده هو الآخر.)
سلفاتوري: ببينو ووو! إرجع بسرعة!!
(تنطلق السيارة السوداء بعيداً تاركة خلفها غيمة من الغبار غلفت الشهيق المكبوت للجدّين الواقفين هناك ملوحين بمناديلهما. يشاهد سلفاتوري السيارة وهي تنطلق بعيداً فيتمتم): شيء جيد أن المانيا أقرب من روسيا.

يمرّر ألفريدو يده في شعره.
**٢٤- سينما باراديزو -الشرفة وغرفة العرض- داخلي- مساءً.**
يُرى من الشرفة رأس الأسد ومعه أشعة الضوء. يظهر وجه سلفاتوري في الحفرة بجانبه، بينما هو يسترق النظر إلى أسفل حيث صور جريدة الأخبار سيتيمانا اينكوم.
الجمهور مشوّش. يسمع صوت شخير أحدهم. يلتقط صبيان مشرّدان صرصاراً بأيديهما، يمشيان على أطراف أصابعهما في الممر. الرجل النائم هو الحداد نفسه وقد ألقى رأسه إلى الخلف. اليد الصغيرة ترمي الصرصار في الفم المفتوح.
يهرب الصبيان. يتضايق الحداد بشدّة. يستيقظ منفعلاً. يبصق ،بينما يضحك الجميع. الأخبار المصورة تتكلم الآن عن الجنود المفقودين في روسيا.
المعلّق: لقد أعلن وزير الدفاع عن قائمة جديدة من أسماء الجنود الإيطاليين الذين كانوا اعتبروا حتى الآن في عداد المفقودين، ولكن تأكد الآن أنهم موتى. سوف تبلغ العائلات المعنية مباشرة عن طريق السلطات العسكرية.
يبدي سلفاتوري اهتماما بالغا، ويرى اللقطات البيضاء والسوداء للحرب الأخيرة . الحملة الروسية. الفرق العسكرية بين الثلوج. والآن، بالتفصيل، كومة من المقتنيات الشخصية الموجودة على الجثث. وثائق ، ملابس،نظارات، صور. واحدة من هذه التفاصيل تلتقطها عين سلفاتوري من بين تلك الصور. لبرهة من الزمن يرى إنساناً يعتقد إنه تعرّف إليه. بسرعة يلصق قطعة ورق داخل البكرة، مثلما يفعل لمشاهده القبل التي يريد قطعها.
**٢٥- مقر حكومي-مدينة- داخلي- نهاراً.**
تمزّق يد أحد المسؤولين مجموعة بيانات وتعطيها لماريا التي تجلس أمام المكتب. إنها تلبس اللون الأسود. يقف سلفاتوري بجانبها يمسك يدها. يضع الاثنان أشرطة سوداء حول ذراعيهما، حملقة فارغة في عينيهما. ماريا شاحبة وفي عينيها الغارقتين نظرة باردة. قلبها ينفجر في صدرها. كتلة تسدّ بلعومها وتمنعها من الكلام. تنظر إلى حاجيات زوجها فتعرفها، سلسلة ذهبية، بطاقة هوية وصورة، تلك التي رآها سلفاتوري في النشرة الإخبارية. تضربها ماريا بأصابعها. يأتي سلفاتوري وينظر بينما ينهي الضابط كلامه.
الضابط:.... لسوء الحظ، نحن لا نعرف بأية مقبرة حربية دُفن... هذه أوراق التقاعد. إذا أردت وقعي عليها..

**٢٦- مقر حكومي وشارع مدينة- خارجي- نهاراً.**

تسير ماريا عبر المدينة ممسكة سلفاتوري بيدها. ينظر سلفاتوري إلى أعلى محاولاً التقاط عينيها. يرى أنها تبكي بصمت. دموع إنسان مكسور القلب فقد أمله الأخير، ولكنها تحبسها، حتى لا يراها الطفل.. يقترب سلفاتوري ضاغطاً عليها وواضعاً ذراعه حول خصرها. يدوران حول الزاوية، ويسيران بعيداً في المدينة الصاخبة التي شوّهها دمار الحرب. صورة معلقة على الحائط لفيلم«ذهب مع الريح» تلتقطها عين سلفاتوري فيبتسم.

**٢٧- سينما باراديزو- شباك التذاكر- غرفة العرض- الساحة-داخلي/خارجي-مساءً.**

عاد الشتاء .على الشاشة مشهد من. (Ipopnpieri di viggiu)(٤) الصالة مكتظّة بالجمهور. بحر الرؤوس يتأرجح ويهتز علي نكات توتو التي لا يمكن مقاومة إغرائها.

تسلّق بعض الناس على حواف الشبابيك.الممرات مقفلة في الطريق إلى الشاشة، حيث يجلس الكبار والصغار على الأرض ، أنوفهم في الهواء. بعض الناس يمضغون بصوت مسموع كسرات الخبز التي أحضروها من البيت.الجميع يدخن تقريباً. سيدة تضحك، تحمل الطفل الذي ترضعه. في إحدى الزوايا في نهاية الممر المكتظ بالناس الواقفين، فتاة تضحك، وتنمّ تعبيراتها بين الفينة والأخرى عن سعادة عميقة.

جسدها يتحرك قليلا. يلتصق بها من الخلف رجل يستحم بالعرق. إنهما يتبادلان فعل الحب وهما يقفان بين الجمهور، الذي لا يلاحظ شيئا ويتابع ضحكه.

في الشرفة يمسك أنجلو بيده يد روزا. الستارة المعلقة فوق المدخل مفتوحة. يقف الناس هناك أيضا، يشاهدون ما يرون من المسافة البعيدة، حتى لو كانت زاوية من الشاشة عبر غابة الرؤوس. ولكن الصف يستمر حتى الخارج على امتداد الطريق حتى مدخل باب السينما. في الساحة، خارج المكان، جموع من الناس، ترتجف من البرد، تحتجُ وتقتحمُ، وتخاطرُ، مثيرة احتجاجات. الأب أديلفيو، الكاهن المتعب يحاول تهدئتهم.

الكاهن: لا تقتحموا المكان فليس هناك متسع! بحق السماء! لا أستطيع عرضه ثانية، لقد تأخر الوقت.

أصوات بين الجمهور في الخارج: الأب أديلفيو، نحن هنا منذ ساعة من الزمن! هنالك اناس في الداخل شاهدوه مرتين!!! تحرّك!! أووش!! قدمي!!!

توقّف المطر للتو، جرس البرج يقرع الحادية عشرة. على اللوحة المخصصة لإعلانات الأفلام، ملصق كتب عليه «اليوم الأخير». الكاهن، بائع التذاكر، المرشد، وشرطيان يدفعون الجمهور إلى الخلف ويقفلون الباب الأمامي.. يتعالى الاحتجاج أكثر فأكثر. قبضات الأيدي تضرب الباب.

جمهور الخارج: افتح !!!! أيها الأب أديلفيو!!

يسمع جمهور الصالة الضوضاء فيصرخ كردة فعل.

جمهور الصالة: سسش! سسش!! اصمتوا أنتم الذين في الخارج!! بحق الجحيم.

(من نافذة غرفة العرض ينظر ألفريدو وسلفاتوري إلى الجمهور الخارج في الأسفل وهو يصرخ ويحتّج. بعض الناس ينظرون إلى أعلى نحوهما).

أصوات بين الجماهير: ألفريدووو! نريد أن ندخل!... غداً سوف ينتهي عرض الفيلم!

(يفتح ألفريدو ذراعيه ويمدهما إلى الخارج وكأنه يريد أن يقول ليس هنالك ما أستطيع عمله.)

سلفاتوري: لماذا لا نستطيع عرض نفس الفيلم غداً؟

ألفريدو: لأنه سوف يرسل إلى قرية أخرى. وإذا لم نفعل فإن صاحب دار العرض تلك سوف يقع في مأزق.

سلفاتوري: يا للخسارة.

تتحرك الجماهير متمايلة بعصبية. الشرطيان يعطيان أمراً.

الشرطيان(منهكين) توقفوا: اذهبوا إلى منازلكم، جميعاً! وإلا فبعضكم سينتهي به الأمر إلى السجن!! هذا يكفي!

ألفريدو( بحركة مسرحية) يا حبيبي !! الرعاع لا يفكرون، لا يعرفون

ما الذي يفعلونه...

ينظر سلفاتوري نحوه نظرة تساؤل وفضول. يبتسم ألفريدو.)
قالها سبنسرترابيسي في « غضب».
( بخبث) ما قولك لو سمحت لهؤلاء الشياطين المساكين برؤية الفيلم، يا توتو؟
( يحملق سلفاتوري به مذهولاً وقد تحمّس جداً).
سلفاتوري : شيء رائع! ولكن كيف ستفعل ذلك؟
يستدير ألفريدو بعيداً عن النافذة. يبتسم ابتسامة متكلّفة مقلداً النجوم الامريكيين الأشداء.
ألفريدو: أنت لا تصدق كلامي، ولكنك ستصدّق عينيك!
..... والآن أبعد مؤخرتك عن ذلك المقعد اللعين أيها الصبي.
يضحك سلفاتوري ، متحفزاً، وكأنه على وشك أن يرى فيلما سينمائياً جديداً. ينزلق بعيداً عن المقعد. يتحرك كلاهما باتجاه آلة العرض...

**٢٨- غرفة العرض والساحة-داخلي/خارجي-مساءً.**

يحاول ألفريدو ألا يضع يده أمام العدسة ولكنه ينزع إطار الزجاج الذي يحمي العرض. يديره ويشير إلى سلفاتوري لينظر.... على الحائط خلف آلة العرض:
صورة الفيلم تظهر بالتدريج وقد عكسها الزجاج، وتتحرك بتحرك الزجاج متجهة نحو الشباك ، مطلّة على الساحة.
هناك تختفي. لا يكاد سلفاتوري يصدّق عينيه، وكأنها قطعة من السحر. يلقي نظرة سريعة عبر الكوة ليرى إذا ما كان الفيلم مازال يعرض على الشاشة. إنه لكذلك.
ألفريدو (بغموض): اذهب إلى النافذة أيها الصبي، وألق نظرة...
يذهب سلفاتوري إلى النافذة وينظر إلى الخارج.
شعاع الضوء المنعكس ينتهي عند صف البيوت البيضاء المواجهة للساحة.
إنها بمثابة شاشة أخرى . ماعدا أن الصور متجهة إلى الخلف كما يحدث إذا ما نظرت إلى مرآة. وهنا وهناك نوافذ البيوت... بالنسبة إلى سلفاتوري إنه مشهد مدهش، مثل الحلم، يأخذ بالألباب.
سلفاتوري : ألفريدو، إنه جميل.
(يسمع صوت بين الجموع المزدحمة حول مدخل دار العرض)
الصوت المتعالي من بين الجموع (يصرخ): هاي، انظروا إلى هناك!! إنه العرض السينمائي!!
(جميع الرؤوس تستدير لتنظر إلى المنزل الموجود في الخلف.)
الجموع:آه، ليبارك الله!! هذا صحيح! انظروا! العرض!!
هناك توتو!! بسرعة ! بسرعة!... شكراً الفريدووو!!

يركض الجميع إلى الناحية الأخرى للساحة، أمام الشاشة الجديدة الغريبة. يراقب ألفريدو و سلفاتوري بعيون متلألئة.
يضع سلفاتوري يده على كتف صديقه العظيم.
سلفاتوري: حسنا فعلت، يا ألفريدو!
لقطة مقرّبة لتوتو معروضة على البيوت، ويفتح أحد الشبابيك يظهر رجل يرتدي لباس النوم. يبهره النور فيغطي عينيه بيده. يرى كل هؤلاء الناس ينظرون نحوه ويضحكون معاً.
الجموع: اغلق النافذة!! اغلق النافذة!! اذهب إلى السرير!!
يصاب الرجل بالدوار لا يدري ما الذي يجري. ينظر حوله فيرى الأشكال السوداء والبيضاء في الفيلم ترقص حوله. يدخل متراجعاً، يقفل الشباك بعنف، وكأنه مذعور.
أصوات الجموع (مخاطبة ألفريدو) : الصوت!!! الصوت!!! ألفريدووووو!!
ألفريدو: ما رأيك؟ هل نجعلهم سعداء؟
سلفاتوري : (مبتسماً) طبعاً، طبعاً!
يأخذ ألفريدو مكبّر الصوت الخاص بالمنظّم، يوجهه نحو الشباك، ويديره نحو الساحة، يرفع الصوت، فيملأ شريط الصوت الساحة.
جوقة من المؤيدين.
الجموع: !!!!!!!!!! : أخيراً!
ألفريدو (ينظر نحو سلفاتوري) هل تريد أن تنزل إلى هناك؟
(سلفاتوري يومئ سعيداً) اذهب إذاً.
يركض سلفاتوري إلى الأمام. ينظر ألفريدو نحو الصورة الضخمة في الساحة بحماس كئيب. يتجه سلفاتوري في الأسفل نحو الجموع، وعيناه معلقتان بالشاشة عند حائط البيوت. يُفتح من خلفه باب قاعة العرض ويرى الأب أديلفيو الفيلم يعرض على الجهة الأمامية للبيت والناس الواقفين والجالسين على الأرض، يضحكون. عيناه تكادان تقفزان من رأسه. ثم يتحرك نحو بائع التذاكر ويوشوشه في أذنه. يمشي بائع التذاكر نحو المشاهدين المرتجفين، ويخرج كدسة التذاكر من جيبه.
بائع التذاكر: أيها السيدات والسادة! عليكم شراء تذاكر! مخفضة! جوقه لا تقاوم في هتافات«البرونكس» تغسله غسلاً. ينظر سلفاتوري حوله وهو في غاية الاستمتاع.
الجموع: ابتعد أيها الملعون!! الساحة ملك للجميع!
(يبرز أبله البلدة من بين الجموع،، منفعلاً.)
أبله البلدة:كلا!!! الساحة ملكي!!! تعالوا يا أولاد، لا مزاح

هنا!!!! وإلا....
تزأر الجموع بالضحك. ويضحك سلفاتوري أيضاً، وكأنما أخذته بعيداً معها .. يغطي هذا المرح الجماعي نسيج ظل ألفريدو الواقف في شباك غرفة العرض. فجأة وعلى شاشة حائط المنزل الأمامي تبطئ صورة توتو للحظة، تظهر نقطة بيضاء تبدأ بالتمدّد حتى تملأ الشاشة برمتها. تصرخ الجموع صرخة ذهول وخوف. يدير سلفاتوري رأسه إلى الخلف لينظر نحو غرفة العرض.

**٢٩- غرفة العرض- داخلي- نهاراً.**

ينفجر الفيلم بعنف ويتحول إلى لهيب بين التروس والعجلات المسنّنة لآلة العرض. أُخذ ألفريدو على حين غرّة. يقطع الفيلم الذي يلف حول بكرة التشغيل، ولكنه لم يتمكن من قطعه عند البكرة التي ستعاد إلى الشركة.

يمسك بالفيلم المشتعل ويشدّه إلى الخارج بسرعة، يحاول إيقاف اللهيب من الوصول إلى البكرة الموجودة في بيت الحماية.

سباق يائس ضد سرعة النار. يحرق اللهب المشتعل على الأرض ساقيه. يقفز ألفريدو، يبطئ حركة يديه لبرهة من الزمن، وتنتشر النار دون وازع إلى أن تصل إلى البيت الأعلى. إنها بمثابة انفجار. يقفز اللهيب ، ضارباً إياه مباشرة على وجهه.

لم يجد ألفريدو الوقت الكافي للصراخ، يناضل يائساً ويسقط أرضاً. في هذه الأثناء يغلّف اللهيب كل شيء.

**٣٠- الساحة- خارجي- مساءً.**

يضيء اللهب وينطلق خارج نوافذ غرفة العرض. يذهل سلفاتوري ويشق طريقه بين الجموع المتحركة . داخل قاعة العرض تسمع وشوشات الجمهور وقد أخذت تعلو وتعلو. صرخة....

**٣١- سينما باراديزو .داخلي-مساءً**

شلال عنيف من اللهب المتدفّق يقفز خارجا من فم الأسد الجصي نحو الظلام الذي تقطعه صرخات الناس المندفعين نحو المخارج.

**٣٢- الساحة ومدخل سينما باراديزو -خارجي - مساءً**

كتل متراكضة إلى خارج دار العرض التي غلّفها سحاب من الدخان الأسود.

الجموع: النجدة! أنجوا بحياتكم!!!

في وسط هذا الرعب العام يحاول سلفاتوري عبثا الدخول، يشق طريقه نحو الشارع حيث السلالم المؤدية الى غرفة العرض.

تشتبك الجموع معه فتطرحه أرضاً، ويكاد يداس بالأرجل. فجأة يشعر بقوة خارقة للطبيعة الإنسانية، فينهض، ويشق طريقه إلى الأمام يائساً حيث يتساقط الناس فوقه وعلى الأرض.

أخيراً ينجح، ويبدأ في تسلق السلم...

**٣٣- سينما باراديزو - السلالم وغرفة العرض- داخلي- مساءً**

يمتلئ المكان بالدخان. الهواء خانق. يتسلق سلفاتوري السلالم وهو يحاول التقاط أنفاسه بصعوبة. تغلف غرفة العرض النيران.

جسد ألفريدو مسجى على الأرض يحترق. يتحرك سلفاتوري بسرعة، يرمي بطانيةً على أكتافه ويجرّه من قدميه نحو السلالم بينما تتساقط عليه الصناديق والأشياء الأخرى. يحاول بالبطانية نفسها إطفاء النيران التي علقت بملابس ألفريدو. مندفعاً بقوة اليأس، يجرّه إلى أسفل السلّم حيث وصل الدخان ولم يصل اللهب.

ألفريدو لا يتحرك، احترق وجهه. ينظر سلفاتوري إليه ويصاب بالرعب فيطلق صرخة مخيفة كالحيوان الجريح .

سلفاتوري : ألفريدو ! النجدة! النجدة!!

**٣٤- سينما باراديزو - داخلي-مساءً.**

الأسد الجصي يبدو وكأنه تنين يبصق النار والدخان. تمثال العذراء مريم أيضا محاط باللهب وكذلك شاشة العرض.

**٣٥- الساحة وسينما باراديزو -خارجي- مساءً.**

لقد أخمدت النيران. لم يبق من دار العرض سوى الهيكل. كل شيء ذهب مع الدخان. يقف الناس حول المكان خائبي الأمل.

يتجمعون حول الكاهن- الذي أصابته الصدمة بحزن شديد- ليعبرّوا عن تضامنهم وتعزيتهم.

أصوات :يا للخسارة ! ألفريدو المسكين! يا له من شيء فظيع!! تجمّل بالصبر ، يا أبتاه، هل هنالك ما نستطيع فعله؟

أبله البلدة(ضاحكا): احترقت كلها... احترقت كلها.

الكاهن: ما الذي سنفعله الآن! على البلدة أن تعيش بلا دار عرض!

من الذي يملك المال الكافي لإعادة بنائها؟

شيشيو سياكفيكو، الرجل الذي ربح يانصيب سيسال بول، يظهر فجأة وهو يلبس أحدث الأزياء. ينظر نحو السينما المحروقة السوداء تبدو وكأنها ساحة حرب بعد هجوم

الأعداء.
ننتقل من الدخان والرماد إلى.....

**٣٦- سينما باراديزو - خارجي- مساءً.**

.... إشارة ضوئية ضخمة لسينما باراديزو. لقد أعيد بناء السينما. واجهة جديدة.لوحات جديدة. أناس يتحركون حول المدخل. إنه المساء الخاص بيوم الافتتاح....

**٣٧- سينما باراديزو-داخلي-مساءً.**

ردهة القاعة مكتظة بالناس، المسؤولون، ضيوف مميزون، رئيس البلدية والأب أديليفو والمالك الجديد، شيشيو سياكفيكو، يرتدون أحسن ما عندهم. يقصّ رئيس البلدية الشريط. تومض لمبات آلات التصوير. تصفيق الضيوف: تحياتنا وألف مبروك يا دون شيشيو!

تتابع المسيرة طريقها باتجاه السلالم التي تؤدي إلى داخل الصالة. يبارك الأب أديلفيو الردهة ويتنهّد متطلعاً بحنين، إلى الماضي ، ثم يبارك الممرات وأخيراً، القاعة الجديدة التي تضج بصدى تبادل الأنخاب والتحيات.

الجمهور: نخب سينما باراديزو!

يرش الكاهن المقاعد الجديدة والجدران والشاشة بالمياه المقدسة...

**٣٨- سينما باراديزو- غرفة العرض-داخلي-مساءً.**

الأب أديلفيو يبارك الآن غرفة العرض الجديدة تماماً.

ويبارك أيضاً عامل العرض الجديد: سلفاتوري. إنه عصبي جداً ولكنه جاد متمالك نفسه. والدته التي يبدو عليها القلق تقف هنالك أيضاً احتفالاً بالمناسبة. يستدير الكاهن نحو سياكفيكو.

الكاهن: كيف ستحَل مشكلة كونه تحت السن القانونية؟

سياكفيكو: حصلت على رخصة عامل عرض، وقد أخرجها لي مشكوراً أصدقاء في مكتب النقابة . ولكنني لا أعرف شيئاً عنها. من الناحية الرسمية أنا الذي أقوم بالعمل... ( يبتسم وهو ينظر إلى سلفاتوري) دائماً توخَى الحذر يا بني. لا تنم أبداً، تأكد من تجنّب أي حادث آخر. قم بكل ما علمك إياه ألفريدو. وليباركك الله.

يهز سلفاتوري رأسه بجديّة، وعلى وجهه يرسم تعبيراً مسؤولاً. تقبِّل والدته يد الكاهن.

ماريا: شكراً، يا أبتاه، شكراً.

سياكفيكو. والآن، لقد نلنا الكفاية من هذا الجو القاتم. الحياة تستمر ! أريد أن أراكم سعداء مبتسمين!

**٣٩- سينما باراديزو-داخلي-مساءً.**

ضحكات. ضحكات الجمهور العريض في حفلة العرض الأولى لفيلم الافتتاح. بين المشاهدين والدة سلفاتوري ماريا وشقيقته الصغرى ليا. وعلى الشاشة رجل وامرأة يتبادلان القبل. لأول مرة تعرض قبلة على شاشة سينما باراديزو. يتمتم المشاهدون، وهم في حال من الدهشة والإثارة.

المشاهدون: أوووه ! إنهما يتبادلان القبل!! انظر إلى ذلك!! يا إلهي، هذا حدث مهم!!

سيدة عجوز تجلس بالقرب من رئيس البلدية تطبق يديها وكأنها مصعوقة. سشيشيو سياكفيكو يضحك في سِره ويفرك يديه:

سوف تكون هذه أيامه الذهبية. ينهض الأب أديلفيو ويتسلل خارج الصالة شاعراً بالخجل، لن تطأ قدمه هذا المكان ثانية. مشاهد الحب تزداد أكثر فأكثر...

**٤٠- غرفة العرض-داخلي-مساءً.**

الموسيقى نفسها تنتشر عبر غرفة العرض من جهاز التحكَم. سلفاتوري بمفرده يشاهد الفيلم عبر الكوة ولكن من الغريب أن القصة لا تستهويه. غياب ألفريدو يجعله عصبياً. ينظر إلى المقعد الذي تعوَد الجلوس عليه. لقد أعيد طلاؤه. صوت من خلفية الحجرة:

صوت آنا: توتو؟....

يستدير سلفاتوري ويرى أعلى السلَم السيدة آنا وخلفها، ألفريدو، زوجها. إنه يلبس نظارة سوداء ويمشي مستنداً إلى عصاً. لقد فقد بصره، ولكنه لم يفقد روحه. إنه يبتسم:

ألفريدو: هل لي مكان في سينما باراديزو هذه؟

(يركض سلفاتوري نحوه ويعانقه).

سلفاتوري : أدخل يا ألفريدو.

آنا (مخاطبة سلفاتوري) توتو، هل تحضره إلى المنزل عندما تغلق المكان؟

سلفاتوري : نعم يا سيدة آنا. (مخاطباً ألفريدو) أنا سعيد بقدومك.

قطع إلى:

يجلس ألفريدو هناك بلا حراك. يستمع إلى شريط صوت الفيلم- يدرس سلفاتوري طريقة تحديقه في الفضاء الخالي، فتخيفه فكرة الظلام. هنالك شيء جديد في أسلوب ألفريدو، كأنما اقترابه من الموت وفقدانه بصره أضفيا عليه معرفة أعمق بالرجال والحياة.

ألفريدو: كيف حال المدرسة؟

سلفاتوري: لا بأس. ولكن بما أنني الآن قد حصلت على عمل

فقد أتوقف عن الذهاب...
ألفريدو: إياك أن تفعل ذلك... عاجلاً أم آجلاً سوف تترك خالي اليدين.
سلفاتوري: لماذا؟ ماذا تعني؟
ألفريدو: توتو، هذه ليست لك. في اللحظة الحالية، سينما باراديزو تحتاج إليك ، وأنت تحتاج إلى سينما باراديزو. ولكن هذا لن يدوم... يوماً ما سيكون لديك أشياء أخرى تقوم بها، أشياء أكثر أهمية....(يمد يده ويلمس وجه سلفاتوري ليشعر بتعبيراته). هذا صحيح، اكثر أهمية. أنا أعرف ذلك. الآن بعد أن فقدت بصري. أصبحت أرى الأمور بشكل أفضل. أرى كل ما لم أكن أراه من قبل...
(بينما يرفع،ألفريدو يده عن وجه سلفاتوري، نرى أنه الان شاب يافع، وأن ألفريدو أكبر سناً، وأكثر رمادية.)
وكل هذا بفضلك. أنت الذي أنقذت حياتي. ولن أنسى لك هذا....
(لم يفهم سلفاتوري كلماته الغريبة. يستطيع ألفريدو أن «يشعر» أنه في مأزق).
ولا ترسم على وجهك هذه النظرة. أنا لم أفقد عقلي بعد.
تريد إثباتاً؟ (ويبتسم ابتسامة مرحة. يصيب سلفاتوري نوع من الفضول، ويتوقع إحدى حيله الشيطانية).
سلفاتوري (مبتسماً) نعم. أريد إثباتاً.
ألفريدو: مثلاً، في هذه اللحظة الفيلم خارج البؤرة . اذهب لترى.
يقف سلفاتوري غير مصدَق. ينظر عبر البؤرة، ويجد الفيلم فعلاً خارج البؤرة، فيعيده إلى البؤرة وقد صُعق.
ألفريدو : (مبتسماً) : من الصعب التفسير، يا توتو....
**٤١- مقهى في الساحة- داخلي/ خارجي- صباحاً.**
بينما نرى على ملصق الاعلانات المعلق على باب المقهى صورة لفيلم«كاتين»، العرض القادم في سينما باراديزو، يتكلم شيشيو سيكافيكو على الهاتف في الغرفة المخصصة لذلك. تبدو عليه بوضوح علائم الغضب.
سيكافيكو: فقط ليومين اثنين؟ هل تمزح؟!
ماذا يعنيني إذا كانت كافة النسخ محجوزة؟.... «كاتين» لمدة يومين فقط في مكان كهذا! لماذا، سوف يلتهمني الناس حياً!...
(يقف سلفاتوري بجانبه يستمع. إنه يحمل كتب المدرسة تحت إبطه. داخل المقهى يضحك بضعة مشاهدين فضوليين عندما يرون خارج شباك المقهى مجموعة من الفلاحين العاطلين عن العمل يرقصون معاً في النادي. يستمع سيكافيكو بعصبية، ثم يصرخ وكأنه على وشك أن يأكل الهاتف.)
..... أعرف، أعرف. ولكن حتى لو بدأت العرض في الثامنة صباحاً فلن يكون ذلك كافياً! لقد أصبحت هذه البلدة كبيرة الآن وأنتم جماعة التيتانوس تعرفون ذلك تماماً. أنا عميلكم الوحيد، وإذا ما تخليتم عني سأكتب مباشرة إلى لمباردو، في روما!! سوف أزعجكم جداً أيها الشباب!!! إذا ما أثرتم غضبي فلن يكون اسمي سيكافيكو إذا لم اقض عليكم.
قطع إلى:
سيكافيكو وسلفاتوري خرجا من المقهى متجهين إلى الساحة.
أمام دار العرض تقوم عاملة التنظيف بعملها. سيكافيكو في حالة عصبية جداً لدرجة أنه يشعل سيجارتين في وقت واحد دون أن يلاحظ ذلك. يقلب سلفاتوري أمراً في ذهنه.
سلفاتوري: أيها السيد شيشيو، لديّ فكرة.. هل تذكر دار السينما المهجورة، تلك التي من المفترض أن يبني مكانها بيوت شعبية؟
سيكافيكو: وما علاقة هذا بها؟
سلفاتوري : آلات العرض جميعها صدئة، ولكنني أستطيع إصلاحها خلال يومين أو ثلاثة. نظف المكان جيداً. ضع فيه بضعة مقاعد، واحضر عامل عرض، ولسوف نعرض«كاتين» في داري عرض.
سيكافيكو( صارخاً): عن أية مصيبة تتكلم؟ أنت دخلت في التمثيلية أيضاً ، يا توتو؟ لقد وجد تيتانوس صعوبة في إعطائي نسخة واحدة وعليّ أن أشكره ! إذا ما طلبت نسختين، فأقل ما يمكن أن يفعلوه هو أن يقطعوا رأسي ويلعبوا به كرة قدم!
لمعت عينا سلفاتوري ، وأخذ يبتسم.

سلفاتوري : من قال إننا بحاجة إلى نسختين؟

**٤٢- سينما باراديزو- داخلي-نهاراً.**

المكان مليء بالناس. يكاد ينفجر عند أطرافه. المشاهد النهائية في «كاتين» تتحرك على الشاشة. أنهار من الدموع تسيل على وجوه الرجال والنساء. الأطفال صامتون على غير عادتهم. حتى الحدّاد ظل صاحياً، يتمتم بكلام الفيلم بجوار نازاري وايتون سانسون قبل أن يتفوها به، لقد حفظه عن ظهر قلب. وفي الشرفة يجلس بين المشاهدين ألفريدو وزوجته، رئيس البلدية، الملاك السيد فنسنزو، وأساتذة المدرسة. الموسيقى الآن مرتفعة، تمزّق القلب. تظهر عبارة «النهاية» على الشاشة. تستمر الأضواء منارة.

ويعلو الضجيج والضوضاء عندما يخرج فريق من المشاهدين ويدخل آخرون. سباق على المقاعد الخالية. شجار .

تساعد الشرطة المرشد في حفظ النظام واقناع من يريدون مشاهدة الفيلم مرة ثانية بأن ينهضوا وينصرفوا.

المرشد(غاضباً): هذا يكفي الآن: لقد شاهدتموه عشر مرات! أنا بحاجة إلى المقاعد! أتمنى أن تنطلقوا كالأحصنة إلى الخارج!

الشرطة: تمهلوا تمهلوا. أعبروا أبواب الطوارئ، بسرعةً! توقفوا عن الثرثرة!!

**٤٣- سينما باراديزو-غرفة العرض-داخلي.**

تنزلق نهاية الفيلم عبر التروس . يطفئ سلفاتوري الآلة . يقوم بأسرع ما يمكنه بانتزاع البكرة من جرابها، ويسرع أكثر في إسقاطها في الكيس الذي يحمله له بوكيا.

سلفاتوري : والآن أركض بسرعة واعطني البكرة الأولى.

في هذه الأثناء سوف أبدأ بعرض الأخبار!

بوكيا: حسناً، يا توتو!

**٤٤- شوارع البلدة والريف-خارجي-نهاراً.**

يسرع بوكيا كالسهم على دراجته عبر شوارع البلدة. على رف الأمتعة ربط الكيس الذي وضع فيه الجزء الثاني من «كاتين». يحيد الآن عن الشارع الرئيسي ويأخذ طريقاً ريفياً فرعياً قصيراً، يقوم بتحريك دوّاسة الدراجة بأقصى سرعة ممكنة، حتى يبعد عن الرؤية بين الأشجار.

**٤٥- مدخل صالة العرض القديمة المهجورة- خارجي- نهاراً.**

أخيراً يصل بوكيا إلى صالة العرض القديمة التي تحسّن هندامها. وهنا يقف الناس أيضاً في الطابور أمام صور«كاتين» المعلقة على الحائط. ينتظر شيشيو سيكافيكو على السلم الخارجي وقد نفد صبره. هو أيضاً يحمل كيساً يحتوي على الجزء الأول من الفيلم. تتوقف الدراجة امامه يتبادلان الأكياس.

سيكافيكو: بسرعة، ناولني إياه! هاك الجزء الأول. انطلق بسرعة.

يتجه بوكيا عائداً إلى سينما باراديزو ، ليأخذ الجزء الأول إلى سلفاتوري . يسرع سيكافيكو متسلقاً السلالم. ويناول الكيس إلى رجل يقف عند الباب، الذي نرى عبره غرفة العرض، وآلة العرض التي أعاد سلفاتوري تشغيلها. يصرخ سيكافيكو متحمساً.

سيكافيكو: هاك، خذ! بسرعة!! الناس ينتظرون!

**٤٦- صالة العرض القديمة المهجورة- داخلي- نهاراً**

في الواقع، داخل صالة العرض القديمة الباردة كالثلج يتذمر الجمهور. يلتف الجميع بمعاطف وأوشحة صوفية ويجلسون على مقاعد أحضروها من منازلهم، وعلى أرائك خشبية. أخيراً يسمع صوت آلة العرض. تطفأ الأنوار، تخفت الضوضاء. تظهر عبارة «الجزء الثاني» على الشاشة ثم تظهر صور الفيلم.

**٤٧- طرقات ريفية متعددة- وشوارع بلدة- خارجي/غروب الشمس**

في هذه الأثناء يدير بوكيا دوّاسات دراجته بسرعة شاقاً طريقه عبر الريف إلى سينما باراديزو...

يتلاشى الضوء..

والآن بوكيا في طريقه إلى دار العرض القديمة، ليقوم بمبادلة اكياس اخرى تحتوي بكرات الفيلم.

يتلاشى الضوء..

سباق آخر في العودة إلى سينما باراديزو. يظهر التعب على وجه بوكيا ويضيق نفسه، ويخفت ضوء النهار لتحلّ محلّه ألوان غروب الشمس.

يتلاشى الضوء..

يخفت الضوء الأخير الذي يسبق غروب الشمس- يتحرك بوكيا مرة ثانية على دراجته نحو دار العرض القديمة، ونفس الكيس مربوط إلى رف الأمتعة. لقد تعب. ولم تعد قدماه تحملانه. يبطئ حركته، ثم يتوقف.

**٤٨- سينما باراديزو-داخلي-مساءً.**

مازالت الأضواء منارة. خلال الدخان الكثيف الذي يغلّف المكان، يتحرك الجمهور بعصبية. يصرخ. يصفرّ.

الجمهور: هاي، متى سيبدأ!! علينا أن نقوم بحرث التربة في الصباح الباكر!! توتو، تحرك قليلا!! هاااي !!

**٤٩- غرفة العرض-داخلي/خارجي-مساءً**

آلة العرض مطفأة في حجرتها. ينظر سلفاتوري بعصبية عبر النافذة.. نحو الساحة. لا أثر لبوكيا- ينظر أحد رجال الشرطة عبر الكوة.

الشرطي: ماذا نفعل، يا توتو؟ المكان بأسره جاهز لمحاربتنا.

لقد مضت نصف ساعة وهم منتظرون.

سلفاتوري :ماذا أستطيع أن افعل؟

**٥٠- دار العرض القديمة المهجورة- داخلي- مساءً**

وهنا ايضا الجمهور جاهز للصراع. إنهم ينتظرون بدء الجزء الثاني. يشدّ سيشو سيكافيكو شعره من الغضب.

سيكافيكو: إلى أين ذهب ابن الحرام الكلب؟

أحد المشاهدين: قل شيئا واحداً بصراحة ، يا سيد شيشو. سأنتظر عشر دقائق اخرى، وإذا لم تبدأ.. فسوف تعيد لي مالي!!

المشاهدون( كجوقة): حسنا تقول! حسناً، تقول! نريد إعادة مالنا!!

سيكافيكو: مهلاً! مهلاً! ما رأيكم في ان أعيد عرض الجزء الأول مرة ثانية؟ هوه؟

يصرخ الناس، يصفرّون، حيوّا برونكس.

المشاهدون: كلا! لا نريد الفصل الأول! نريد أن نرى كيف تنتهي القصة!!

يقف في الصف الأمامي باسكوال، الرجل الذي يبيع السجائر في السوق السوداء.

باسكوال: لقد رأيت العمل كاملاً! تريدون أن أخبركم كيف ينتهي؟

يسقط حذاء عليه.

أحد المشاهدين: كلا لا لا! كلا! إخرس. أيها الأحمق!!!

**٥١- شوارع البلدة- طريق ريفية- خارجي- مساءً**

أحضر سلفاتوري دراجة وذهب يبحث عن بوكيا. يسير بسرعة. يأخذ الطريق الريفي المختصر. ينظر حول المكان، لا أثر لبوكيا. ولكن الظلام حلّ الآن. يرى رجلاً في نافذة بيت ريفي فيناديه...

سلفاتوري: بوكيا! بوكيا!

يتابع سلفاتوري امتطاء الدراجة. الآن هو في الريف الخالي. فجأة يسمع صوت ما. يتوقف. يرفع أذنيه ليسمع. يضيء المصباح الذي أحضره معه. ينظر عن قرب حوله. يلتقط نظره دولاب دراجة على الأرض خلف الأكمة. من ذلك المكان يسمع التنهد! يزحف إلى المكان بحذر. بالقرب من الدرّاجة يلتقط بصره الكيس الذي يحوي الفيلم. ويزداد التنهد ارتفاعاً.

سلفاتوري (مرعوباً): بوكيا، ما بك؟ (يركض إلى المكان ليساعد صديقه. خلف الأكمة يجد بوكيا وقد أمسكته تريزا بين ساقيها. يتحرك بغضب صبي صغير قليل التجربة. لم ير سلفاتوري من قبل أحداً يمارس الحب أمامه، فيصاب بالخرس.) لعنة الله عليك، ماذا تفعل؟

بوكيا (صارخاً) أوه، يا إلهي، إنه شيء ممتع!!!

تيريزا: هاي، انتهينا منك!! ابتعد. شووو!

يلتقط سلفاتوري الكيس وعلى وجهه نظرة مضطربة ويمشي بعيداً. ينظر من فوق كتفه إلى الثنائي وقد تابعا عمليتهما بجنون. يطلق بوكيا صرخة متعة ترن عبر الريف بأكمله، بينما يتابع سلفاتوري تحريك دواسة دراجته مثل المجنون ويختفي بين الأشجار.

**٥٢- سينما باراديزو- داخلي- نهاراً/مساءً**

صوت موسيقي مصاحباً لجسد بريجيت باردو العاري. يحملق صف من الشباب في الصالة الرئيسية بالممثلة العارية وهم في حالة هياج شديد. تصاحب ذلك رجفة متوازنة تسري في أجسادهم تخفيها إلى حد ما ظهور مقاعدهم.

مشهد من أحد أفلام الرعب. وجوه المشاهدين تكسوها الرهبة. وبعيداً في إحدى الزوايا يخرج رجلٌ من باب غرفة مرحاض الرجال وعلى وجهه نظرة ارتياح. تتبعه تيريزا التي تشير إلى واحد آخر بالدخول. في غرفة العرض يتناول سلفاتوري الوجبة التي أحضرتها له والدته.

فيلم عن العصابات. وجوه المشاهدين تترقب. معركة بالبنادق. رشاشات تدوّي في الليل. ترسل الطلقات صدى في الصالة. ولد صغير يصفق يديه على أذنيه مع صوت الرشاشات على الشاشة. مسدس حقيقي يصيب ظهر أحد المشاهدين. يتهاوى مالك الأرض السيد فينينسيزو في مقعده دون أن يلاحظ أحد إطلاق النار.... بينما يستمر إطلاق النار على الشاشة...

يمسك سلفاتوري بعود كبريت مشتعل تحت قطعة من الفيلم، أمام عيني سيكافيكو والمرشد المرعوبتين والتعبير الحائر الذي يطلقه ألفريدو.

سلفاتوري: ماذا قلت لكم؟ إنها لا تلتقط النار!

ألفريدو: التقدّم! دائماً يأتي متأخراً!

مشهد من فيلم «سبع عرائس لسبعة أشقاء» . المقعد الوحيد الخالي في الصالة هو ذلك المقعد حيث قتل السيد فينسينزو. لقد علقت عليه وردة بحبل. جميع المقاعد الأخرى محجوزة. يتلاشى الضوء إلى...

روزا وأنجلو يجلسان بالقرب من بعضهما البعض. إنهما يشاهدان فيلماً آخر. ولكنها تحمل طفلاً بين ذراعيها، لقد تزوجا وكوّنا عائلة.

في الشرفة يبصق الرجل ذو ملامح كاتب العدل إلى أسفل. ولكن هذه المرة تأخذ الصالة ثأرها منه إذ ترمي في وجهه قذيفة من القاذورات.

**٥٣- سينما باراديزو- داخلي- صباحاً.**

قاعة العرض خالية في الصباح. جميع الأبواب مغلقة. يرشح الضوء إلى الداخل عبر النوافذ المفتوحة أعلى المكان، فيضيء صور الأفلام القادمة والشاشة المصفرّة اللون. بعيدا عن الشاشة، يسمع صوت إمرأة ويسمع صوت صبي.

صوت تيريزا (بعيد عن الشاشة) تعال... أحسنت... استرخ.. لا تخف...

صوت سلفاتوري (بعيداً عن الشاشة): أحقاً إنني إذا ما نزفت فعليّ أن أعصر الليمون عليه؟

صوت تيريزا (بعيداً عن الشاشة) (ضحكة عالية): عصير الليمون؟

هذا شيء جديد عليك! من الذي أوحي لك بهذه التفاهات... خذ الأمر ببساطة... ما تفعله صحيح... هل رأيت، إنه ليس مؤلما، هل هو كذلك؟

لقطة بانورامية بطيئة على جدران دار العرض والممرات الخالية. نكتشف سلفاتوري على الأرض بين المقاعد مع تيريزا، والتي رأيناها من قبل. يقوم سلفاتوري بممارسة الحب معها للمرة الأولى في حياته. إنه مربك وغير بارع. في عينيه نظرة قلقة، وجهه شاحب يقطر عرقاً.

تيريزا: .... ها أنت تفعل ذلك، أحسنت.. أحسنت! استمر...

أصبح سلفاتوري أسرع من ذي قبل، تعلم الدرس، تقوده تيريزا إلى الأمام. آه!!! انظر الآن أنت رجل حقيقي! رجل!؟ عجل حقيقي!

(لهاث سلفاتوري أخذ في الابطاء ليتحول إلى تأوه عميق من السعادة.)

**٥٤- مشاهد مختلفة- داخلي/خارجي- نهاراً**

نصل سكين تمسك به يد قاسية. ضربة، صرخة ألم. يسقط عجلٌ أرضاً وكأنه كتلة ميّتة... يصور سلفاتوري الحيوان وهو يعاني سكرات الموت بكاميرته ٨مم السينمائية. ويصوّر كذلك وجوه الرجال الذين يتابعون ذبحه وسلخه بسرعة. في أرض المذبح الواسع، تختلط أصوات الرجال والحيوانات معاً.

تلتقط عينا سلفاتوري بسرعة تعبيرات الناس العاديين غير المتوقعة. كاميرته السينمائية جاهزة دائماً مثل بندقية الصياد. إنه الآن يصور...

اجتماع في الساحة: ردود الفعل الشديدة العاطفية للفلاحين وهم يستمعون إلى خطيب يحرّك ذراعيه كمن يدرس الحنطة.

في المدرسة: مديرة المدرسة المتقدمة في السن تجلس إلى مكتبها، غارقة في أحلام لا يعلمها إلا الله، عيناها تحدقان في الفضاء الخالي، بينما تجرى دمعة على وجهها الشاحب الحزين، ويتابع الفلاحون الغافلون وظائفهم.

عند محطة السكة الحديدية: حماس متوتر لدى الناس الذين ينتظرون عند الأرصفة. يحرك سلفاتوري كاميرته بلقطة بانورامية على رجلين يتشاجران. ولكن عند قدوم القطار يحجبها عنه. يتبع سلفاتوري القطار ويأخذ لقطة بانورامية متحركاً مع السيارات. يتوقف القطار. يفتح أحد الأبواب ويصعد الركاب. تجار متنوعون، شرطي، فريق من الطلاب الذين يستخدمون بطاقة انتقال، محصّل البطاقات، زوجان عليهما سيماء الاحترام، وأخيرا، فتاة تقف في منتصف المشهد. ينجذب سلفاتوري مباشرة نحو وجهها. يتابع التصوير دون أن يتركه لحظة واحدة. يتبعها عبر العدسة، إنها جميلة جداً، لا ريب أنها في السادسة عشرة، تقريباً، وجه بسيط حلو وعينان زرقاوان. إنها لا ريب ابنة الزوجين المحترمين اللذين نزلا توا قبلها. تتحرك العائلة الصغيرة إلى الرصيف. يتبع سلفاتوري حركة الفتاة وكأنه منوّم مغناطيسياً. مرّت الآن بالقرب منه، تستدير نحوه لحظة من الزمن، وكأنها تحاول استنتاج ما الذي يرمي إليه هذا الصنم المضحك. يبتسم نحوها مسحوراً.

**٥٥- مدرسة ثانوية- ملعب- مدخل- خارجي- صباحاً**

يقرع الناظر الجرس. يستعد الطلبة للدخول إلى الملعب من الجانب الآخر للبوابة. يصطحب سلفاتوري مجموعة من طلاب صفه، بما فيهم بوكيا. الجميع يحملقون بعيون مفتوحة بالفتاة الآتية من المحطة تحمل كتبها تحت إبطها وتسير وحدها.

سلفاتوري: تعرفون تلك الفتاة هناك.
بوكيا: إنها جديدة. ليست سيئة مع ذلك. حلوة المظهر.
(يبدو على سلفاتوري مظهر من يبحث عن فكرة، طريقة يلتقط بها نوعاً من الحديث معها.)
الطالب الثاني: والدها مدير البنك الجديد. غني، ترف وحياة سهلة!
الطالب الأول: الناس الذين يقذفون في قمصانهم كي لا تتسخ أيديهم. (يضحك)
يلاحظ بوكيا وسلفاتوري، فجأة، أن الفتاة تسقط وجبة غذائها دون انتباه، حيث إنها على وشك دخول المدرسة. ينطلقان نحوها بسرعة السهم. هذه فرصة لن يفوتاها. الأسرع يأخذ موقع القيادة. يقوم سلفاتوري بحركات غاضبة. يلمع بريق في عينيه، نفس البريق الذي كان يملكه وهو صبي صغير عندما يجد السبيل الصحيح للوصول إلى مأربه. يرفع قدمه ويركل بوكيا فيسقط أرضا.
يعود ويلكمه بقبضته. يبدأ في الركض ثانية. يلتقط الصرة عن الأرض. يلحق بالفتاة القادمة من المحطة، بعصبية وقلة خبرة ولكن بتهذيب.
سلفاتوري: انظري، لقد سقطت منك هذه.
ثم يسلمها غذاءها مع ابتسامة.
تنظر إليه فتعرف من هو.
إلينا: أوه، شكراً لم ألاحظ...
تأخذ الصرة بينما يلامس سلفاتوري يدها برفق.
سلفاتوري: اسمي سلفاتوري... وأنت؟
إيلينا (مبتسمة): إلينا. اسمي إلينا.
يرتبك سلفاتوري كثيراً. يشعر وكأن دمه كله ينبض في رأسه. يحاول أن يقول شيئاً آخر ولكن الكلمات تقف في بلعومه.
سلفاتوري: أنا... أنا... المرة الأخرى في المحطة.
فجأة يمسكه بوكيا من ياقته ويقذفه بعيداً. تخاف إيلينا وتضع يديها على عينيها كي لا ترى.
**٥٦- سينما باراديزو- غرفة العرض- داخلي- بعد الظهر.**
تسودّ عين سلفاتوري وتنتفخ وتغلق. يضع جهاز عرض ٨ مم على مقعد. يجلس ألفريدو في إحدى الزوايا. لقد جاء ليصاحبه. يستمع إلى شريط صوت الفيلم الذي يعرض على الشاشة.
ألفريدو: فيلم شابلن «الأزمنة الحديثة»: أليس كذلك، يا توتو؟
سلفاتوري: هذا صحيح، «الأزمنة الحديثة».
ألفريدو: لقد عرضته مرات عديدة، أعرفه عن ظهر قلب. أول مرة قمت بعرضه كانت في العام ١٩٤٠، كان يوم الأحد عندما توفيت زوجتي. أخفوا النبأ عني طوال اليوم حتى لا يغلقوا دار العرض. عرفت ذلك في الليل بعد آخر عرض. هذه الأشياء لا يمكن أن تنساها... (يغيِّر نبرة صوته.) إذن يا توتو كيف تسير أمور سينما المنزل؟
(يضيء سلفاتوري آلة العرض الصغيرة. مربع صغير من الضوء يظهر على الحائط قرب ألفريدو، وعليه المشاهد التي صورها في المدينة)
سلفاتوري: نعم. (ظهرت مشاهد المذبح)
ألفريدو (هامساً) ما هذه؟ ما هذه الصورة؟
سلفاتوري: إنها صورة أناس في المذبح يقتلون عجلاً. دماء على كل الأرضية، مثل البحيرة. وعبر هذه البحيرة عجل آخر يمر في طريقه إلى الذبح.



يركزّ ألفريدو وكأن وصف سلفاتوري نقل له حقيقة الصورة وألوانها وأشكالها. ظهرت السكة الحديدية على الحائط ومشهد ألينا. لا يتحرك سلفاتوري ولا يتفوه بأية كلمة وهو يحدّق في العينين الزرقاوين اللتين تنظران إلى الكاميرا. يشعر ألفريدو بأن ثمة شيئاً مضحكاً في سكوت الصبي.
ألفريدو: والآن ما الذي تراه؟
سلفاتوري: لا شيء، ليس هنالك أي شيء. كل شيء خارج البؤرة.
ألفريدو (مبتسما): هل هنالك إمرأة أخبرني الحقيقة... (يخجل سلفاتوري، ويتردّد) لا يعلم ما يقول. ترشح نظرة حنونة خلال نظارة ألفريدو السوداء. من الواضح أنه التقط ما يجري فيهمس قائلاً): هنالك إمرأة.
اضطر سلفاتوري إلى الاعتراف بالأمر متنهدا.
سلفاتوري: نعم، إنها فتاة رأيتها في المحطة.
ألفريدو: كيف تبدو؟ كيف تبدو؟
وبينما تظهر لقطات أخرى لأيلينا على الشاشة يصفها

سلفاتوري كما يفعل إنسان غارق في الحب.
سلفاتوري: إنها لطيفة. في مثل سني... نحيفة، شعرها طويل، سمراء. لها عينان زرقاوان كبيرتان، تعبير وجهها بسيط وعلى شفتيها شامة، ولكنها فعلاً ضئيلة الحجم. ترى ذلك عندما تقترب منها. وعندما تبتسم... تعطيك إحساساً... يتوقف عن الكلام. الآن فقط يدرك أنه ترك نفسه تنساق وراء عواطفه، بتلك الرغبة الكامنة للتحدث عنها. يبتسم ألفريدو مأخوذاً...
ألفريدو: إيه! الحب... ذلك الشيء الغامض!
(يدير سلفاتوري آلة العرض ويرسل تنهدات عميقة، تكاد تحرّر نفسه. تعاطف ألفريدو معه يريحه. لطيف جداً أن يجد الإنسان من يتفهمه. يتحرك مقترباً منه. يمرّر ألفريدو يده عبر شعره ويهمس): أنا أفهمك يا توتو... ذوات العيون الزرقاء هم الأكثر جمالاً. مهما حاولت فلن تستطيع مصادقتهن.
(يرتاح سلفاتوري لطريقة كلامه. لم يكن يعتقد أنه كان من الممكن أن يعبّر بالكلمات عمّا شعر به منذ أن قابل إيلينا. يومئ برأسه ويتنهد ألفريدو.)
إيه، لا يمكن للإنسان أن يفعل شيئاً تجاه هذا الموضوع! كلما ازداد ثِقل المرء ازدادت آثار أقدامه عمقاً. وإذا ما أصابه الحب يتعذب لأنه يدرك أنه يسير في طريق اتجاهه واحد. لأن الحب يصبح بلا معنى إذا ما وضع الإنسان في رأسه أن يفعل ما يريد...
(يتأثر سلفاتوري بمدى حساسيته وبطريقته المركّزة، العاطفية، الحلوة، في التعبير عن أفكاره.)
سلفاتوري: أنت تقول شيئاً رائعاً!ولكنه حزين....
ألفريدو ( مبتسماً) : إنها ليست كلماتي. لقد قالها جون واين في «راعي التلال».
يتبدّل تعبير سلفاتوري وكأنه اكتشف أنه أصبح مادة للسخرية.
سلفاتوري: أيها النتن الخائن!! ( وينفجر الإثنان ضاحكين.)
**٥٧- سينما باراديزو. شوارع مختلفة ـ خارجي ـ نهاراً**
يوم رمادي مليء بالرياح.إنه وقت العرض. ترتفع المصاريع الخشبية عن النوافذ. سلفاتوري على وشك الدخول عبر الباب الصغير للسلم الحلزوني عندما يرى من بعيد إيلينا تعبر الشارع وكتبها تحت إبطها. إنها بمفردها.لا يتوقف سلفاتوري ليفكر مرتين. يندفع بعيداً ، يركض عبر الشوارع المليئة بالغبار، ساحة أخرى، يدور حول الزاوية ولكنها تاهت منه . ينظر في كل الاتجاهات ها هي ذي! يأخذ في الركض مرة ثانية وأخيراً يدركها وقد فقد القدرة على التنفس والنطق من شدة العاطفة
سلفاتوري : هاي، إيلينا!
إيلينا: هاي. لماذا تركض؟
سلفاتوري : ليس هنالك سبب محدّد...
(إنه مأخوذ بعينيها يريد أن يقول لها مختلف الأشياء، يقول كل الكلمات التي حفظها آلاف المرات، ولكنه الآن لا يستطيع نطقها. ركبتاه تصطكان. يحاول جاهداً السيطرة علي اضطرابه، ولكن كلما يخرج من فمه هو) : يوم لطيف، ها ه؟
(عاصفة من الهواء تحيط بهما في سحابة من الغبار ودويّ رعد ينطلق في الهواء. تضحك إيلينا، مسرورة بهذا التخبّط)
إيلينا: نعم، يوم لطيف (وضحك سلفاتوري أيضا وهو يحدّق بشعرها الطويل وقد تلاعبت به الرياح تستدير لتغادر المكان.)
..... عليّ أن أذهب الآن. باي- باي
سلفاتوري : باي- باي إيلينا.
( تسير إيلينا مبتعدة. ويستدير سلفاتوري أيضاً مغادراً .
الآن فقط تصيبه خيبة أمل وندم لأنه لم يستغل المناسبة كما يجب. يخاطب نفسه.)
... يا لي من غبي! إيالي من غبي ! يوم لطيف! يا إلهي!
**٥٨- غرفة نوم سلفاتوري - داخلي- نهاراً.**
يعرض سلفاتوري صور إيلينا على الحائط، يتمدد على سريره وينظر إلى الصور.
سلفاتوري: قد لا تصدقينني، ولكنني سأصبح الرجل الأول في حياتك. أنا قطعا لست كمارلون براندو، ولكن انظري لي، فعلاً انظري لي. هل أنا فعلاً قبيح جداً؟ وإذن عليّ أن أحاول مرة ثانية؟ ربما سوف تنجح المحاولة. ماذا تقولين؟
تبدو ايلينا وكأنها تقول ، نعم وبينما يقوم سلفاتوري بتقبيلها تختفي صورتها. يبقى وحيداً ووجهه إلى الحائط تحت الضوء الأبيض لآلة العرض.
**٥٩- غرفة هاتف ـ منزل ايلينا ـ داخلي ـ نهاراً.**
يقف سلفاتوري في غرفة هاتف. سوف يجعله الهاتف أقل عصبية.
سلفاتوري: مرحباً، هل أستطيع مخاطبة إيلينا/ من فضلك؟
صوت امرأة: نعم.
( يتعرّف سلفاتوري إلى صوت إيلينا، يغيرّ نبرته، وتتحول إلى نبرة ألطف وأكثر حميمية)
سلفاتوري: هل هذا أنت يا إيلينا؟

صوت المرأة : نعم...
سلفاتوري : أوه، أنا آسف، لم أتعرّف إلى صوتك.
سلفاتوري يتكلم، هل تذكريني؟
صوت المرأة : نعم....
أخيراً يتكلم سلفاتوري ويقول كل شيء دفعة واحدة،لا يتوقف ، لا يتردد، حتى لا يترك مجالاً للخجل.
سلفاتوري: اسمعي، أعرف أنني كلما رأيتك أتصرف بغباء، ولكنني لست كذلك، أقسم لك، أنني عندما أراك أشعر بالخجل ولا تحضرني الكلمات المناسبة ولا أعود املك الشجاعة للكلام، كل ما أفعله هو أن أفكرَ بك... ( أخيرا أخرج ما في نفسه. إنه يقطر عرقاً ولكنه سعيد بنجاحه. يتابع كلامه.)
هذا صحيح يا إيلينا، إنك آخر ما أفكر به قبل أن أنام وأول ما أفكر به فور أن أستيقظ. أعرف أن هذا شيء لا يفيد عبر الهاتف. ولكن رجاءً، لا تسيئي تفسير كلامي. لأنني أحبك كثيراً.
صوت امرأة ( تقاطعه): إذا لم تتوقّف عن مهاتفتها فسوف أتصل بالشرطة!
سلفاتوري ( متجمداً في مكانه) ولكن عفواً، من الذي يتكلم؟
في منزل إيلينا، امرأة في حالة غضب تتكلم عبر الهاتف.
والدة إيلينا: أنا والدة إيلينا، أيها الخنزير القذر!
يشعر سلفاتوري أنه سيسقط أرضا، يحاول أن يجد كلماتٍ ليشرح موقفه، ليعتذر، ولكن فيضان الشتائم يغمره.
سلفاتوري : انا آسف، سيدتي، ربما هنالك سوء تفاهم.. أنا...
صوت امرأة : لا تتصل بابنتي بعد الآن . أبداً!
لا خيار لسلفاتوري سوى إقفال الهاتف، خائب الأمل مهزوماً. يصاب بحالة شديدة من الجنون فيأخذ بصفع نفسه.
٦٠- منزل ألفريدو- خارجي- بعد الظهر.
الجمعة العظيمة- يخرج ألفريدو من منزله متكئاً على كتف سلفاتوري . يبتعدان في الشارع باتجاه الكنيسة.
انتهى سلفاتوري توّا من سرد مغامرته الفاشلة.
ألفريدو: قلت لك. ذوات العيون الزرقاء هم الأكثر صعوبة
سلفاتوري : ولكن لماذا ؟ لابدّ أن تكون هنالك طريقة لأجعلها تفهم!
ألفريدو: لا تفكر بالموضوع، يا توتو. حتى لا تحاول. ليس هنالك فهم فيما يتعلق بالمشاعر، ليس هنالك ما تفهمه.
يقوم سلفاتوري بحركة غاضبة. هذه المرة لا تطفئ كلمات ألفريدو جنونه ولا تساعده. يبتعد عنه بضع خطوات، يقف ألفريدو هنالك بلا حركة في منتصف الطريق.
سلفاتوري: توقف .كفاني منك خطباً! إنك تتصرف وكأنك أنت الذي خلقت العالم.
(تندفع دراجة بالقرب من ألفريدو فيقفز قفزة المذهول، وكأنها كادت أن تدهسه. يرفع صوته مذعورا)
ألفريدو: هيـ يـ يـ ي! تووو!!! لا تخاصمني الآن فأنا لا أرى إلى أين سأذهب.(رجل على دراجة يكاد يصطدم بألفريدو.)
يغضب سلفاتوري ويذهب فاتر الهمة نحو ألفريدو الذي يضع ثانية يده على كتفه ويعاودان السير معاً. هدأ ألفريدو ولكن صوته مازال يوحي بالتصميم) وفي المرة القادمة انتبه لطريقتك في مخاطبتي. ولا تنزع من الله حقّه، فلو أنني أنا الذي خلق العالم، أقول لك بكل تواضع، أن أشياء كثيرة ستكون أفضل مما هي عليه، ولكن لسوء الحظ لم يكن الحال هكذا.
سلفاتوري (ضاحكاً) أرأيت أن الأمر كما قلت أنا. لديك دائماً إجابة لكل شيء.
ألفريدو: أريد أن أسعدك، يا توتو! سوف أتلو عليك قصة.
يعصر كتف سلفاتوري . إنها تعبير عن الاسترخاء. يجلسان في ممر أحد الأبواب . يبدأ ألفريدو في سرد قصته وطريقة سرده توحي وكأنه منّوم مغناطيسياً، مسحور. بعد أن تاهت عيناه في فضاء خال، أصبح وكأن أفكاره وكلماته تأتي من أبعاد مختلفة، غامضة، مخيفة...)
في يوم من الأيام أقام ملك حفلة تضمنت أجمل الأميرات في المملكة. أحد الحراس، وكان يدعى باستا، رأى ابنة الملك. كانت أجمل الموجودات، فوقع فوراً في حبها. ولكن ماذا يفعل جندي فقير مع ابنة ملك!.. في يوم من الأيام دبّر لقاءً معها وقال لها إنه لا يستطيع العيش بدونها.
تأثرت الأميرة بشدّة من عمق مشاعره لدرجة أنها قالت للجندي، إذا بقيت منتظراً مائة يوم ومائة ليلة تحت شرفتي، فسوف أكون لك في النهاية. بحقّ الله، ركض الجندي بعيداً، وانتظر يوماً، يومين، عشرة، عشرين.. كل ليلة كانت تنظر خارج الشباك، ولكنه لم يتزحزح. جاء المطر، الريح،الثلج، ولم يتزحزح! تبرزت الطيور فوقه وأكله النحل حياً! بعد تسعين ليلة أصبح سقيماً شاحباً والدموع تجري في عينيه ولكنه لم يستطع إيقافها. لم يعد يمتلك القوة لينام. الأميرة كانت تراقبه... وفي الليلة التاسعة والتسعين، نهض الجندي، حمل كرسيه وغادر المكان!

سلفاتوري: كلا! تعني في النهاية تماما؟
(دُهش سلفاتوري، مصعوقاً، هذه النهاية أحدثت تأثيراً كبيراً، يسيران ثانية.)
ألفريدو: تماماً، يا توتو. بالضبط عند النهاية؟ ولا تسألني ماذا يعني هذا.إذا ما استنتجت أنت معناها، أخبرني...
سلفاتوري: علي اللعنة إن فعلت.
٦١- الكنيسة- داخلي- مساءً.
أمام المذبح العالي، مريم العذراء، الدموع تملأ عينيها، تمسك بيدها ثلاث سنابل. بالقرب منها تمثال للمسيح وقد أُنزل عن الصليب- يقف رجال ونساء في صفوف لتقبيل جروح المسيح.
أناس كثيرون يجلسون بين المقاعد الخشبية. يساعد سلفاتوري ألفريدو ليأخذ مقعداً، وفي تلك اللحظة يبصر من بعيد إيلينا في طريقها إلى الاعتراف. تركع على أحد الجوانب، مباشرة عندما يخرج الأب أديلفيو من الغرفة الوسطى ويسير باتجاه المذبح ليقول شيئاً لناظر غرفة المقدسات. تبرق عينا سلفاتوري، ويخطر في باله فكرة مفاجئة بارعة. ينحني ويهمس شيئاً في أذن ألفريدو. ويهز ألفريدو رأسه. سلفاتوري سعيد جداً لدرجة أنه يربت على خده بحنان. ثم يركض باتجاه الكاهن. يقول له شيئاً بصوت منخفض، يقوم ببعض الحركات مشيراً بشيء من الاضطراب نحو المقعد الذي يجلس فيه ألفريدو. يحاول الكاهن أن يقول إنه
لا يستطيع الآن. سلفاتوري يصمم على ذلك، وينتصر. يذهب الكاهن نحو الفريدو وينحني نحوه الكاهن: ماذا بك، يا ألفريدو؟ الآن ، دون كل الأوقات ؟
ألفريدو( بصوت جدي رزين): أيها الأب أديلفيو، لدي شك جديّ يؤرق روحي. وعليك مساعدتي، لأنني فقدت سلام العقل كله...
يراقب سلفاتوري من بعيد. يرى الكاهن وقد رسم على وجهه تعبيراً ينذر بالخطر ثم يجلس بالقرب من ألفريدو.
كل شيء جاهز. يزحف باتجاه غرفة الاعتراف. إيلينا هناك راكعة بانتظار مجيء الكاهن. وبلمح البصر، ودون أن يلحظه أحد، يتسلل سلفاتوري إلي داخل غرفة الاعتراف، يغلق الباب الصغير في الأسفل ويسدل الستارة الأرجوانية على الجانب الآخر من الحاجز، وعلي مسافة بضع انشات يشاهد العينين اللتين سرقتا النوم من عينيه.
إيلينا: يا أبتاه، لقد أخطأت..
سلفاتوري (بصوت منخفض) سوف نتكلم عن ذلك فيما بعد.

ايلينا (وقد أخذتهاالمفاجأة) ولكن.. من..
سلفاتوري (مقاطعاً إياها) سسسش، اصمتي، تظاهري بأن كل شيء طبيعي . أنا سلفاتوري.
تقفز عينا إيلينا من المفاجأة.
إيلينا : ماذا تفعل هنا؟
في هذه الأثناء يتابع ألفريدو والكاهن محادثتها غير العادية والمليئة بالحركة. الكاهن في حالة ذهول، يصلب على صدره.
الكاهن: ولكن يا ألفريدو، ما تقوله شيء مخيف!
ألفريدو: أعرف ذلك. ولكن لنأخذ مثلاً معجزة الأرغفة والسمك، أنا أفكر في ذلك كثيراً... كيف يمكن أن ..
في غرفة الاعتراف، تستمر المحادثة بين سلفاتوري وإيلينا.
إيلينا( منزعجة): كان هنالك اضطراب في المنزل. أخبرت والدتي والدي. ماذا جرى لك لتخطيء صوتي؟
سلفاتوري يشعر بحالة من الكبت وعدم الاستقرار. يتابع ألفريدو والكاهن من خلال شق في الستارة.
سلفاتوري: سامحيني يا أيلينا كان سخفا مني مافعلته، ولكن كان عليَّ أن أخاطبك.
تنظر نحوه إلى أعلى وعيناها تبدوان أكثر جمالاً على ضوء الشموع. يجد سلفاتوري هذه المرة الشجاعة ليكلمها بهدوء وتصميم، وربما قد ساعده ذلك الحاجز إذا سمح له بأن يَرى ولا يُرى.
سلفاتوري: أنت جميلة جداً، يا إيلينا.. هذا ما كنت أريد أن أقوله لك عندما اجتمع بك. لا أستطيع قول كلمتين معاً لأنك تجعلينني أرتعش . لا أعرف ماذا عليَّ أن أفعل في مثل هذه المواقف، وماذا يفترض بي أن أقول . إنها المرة الأولى. ولكنني أعتقد أنني أحبك.
تحدّق إيلينا عبر الحاجز نحو البقعتين المتلألئتين في عينيه. لقد سحرها ذلك الفيضان من العواطف. في تلك اللحظة، تركع امرأة مسنة على الجانب الآخر لغرفة الاعتراف فيظهر وجهها خلف الحاجز.
المرأة المسنة: يا أبتاه، لقد أخطأت..
(يستدير سلفاتوري نحوها، غريزياً)
سلفاتوري: أغفر لك باسم الآب، والابن والروح القدس. اذهبي بسلام، يا ابنتي. (يغلق بعنف لوح الشباك في وجهها. بالكاد تتمكن إيلينا من كبت ضحكتها.) عندما تضحكين تصبحين أجمل من ذي قبل.
تستجمع نفسها وترسم على وجهها نظرة جدّية ولكنها

حنونة.

إيلينا: سلفاتوري، هذا لطيف جداً منك . وبالرغم من أنني لا أعرفك، فأنا استلطفك .. ولكن.. أنا لست مغرمة بك.

أحسَ سلفاتوري وكأن سكيناً قد غرز في قلبه.. يجلس هناك محدقاً في عينيها وفي الشامة على شفتها دون أن يتحرك. من خلال الشق يرى ألفريدو والكاهن يتجادلان بعصبية ، لا يدري إلا الله ما يقولان. ثم يعود فيستدير نحوها.

سلفاتوري: لا يهمني هذا. سوف أنتظر.

إيلينا: تنتظر ماذا؟

سلفاتوري: أنتظرك حتى تقعين في حبي كما أفعل أنا .

انتبهي لما سأقوله. كل ليلة عندما انهي عملي سوف احضر وانتظر تحت نافذتك. كل ليلة. عندما تغيرين رأيك، افتحي نافذتك. هذا كل شيء. أنا سأفهم...

يبتسم لها. تقلقها هذه الكلمات المبالغ بها ولكنها، في نفس الوقت ، خدعت.

في هذه الاثناء تمكن الكاهن من حلَ المشكلة التي أثارها ألفريدو كذريعة.

الكاهن( مرهقاً) :هل فهمت الآن؟ هل ترى الأمر بوضوح؟

ألفريدو (مخادعاً ) : آه نعم ، يا ابتاه. الآن كل شيء واضح.

الكاهن: وفي المرة القادمة لا تثير بين الناس هذا النوع من الهرطقة. لقد أنقذت من نيران دار العرض ولكنك لن تجد من ينقذك من نار جهنم!

٦٢- الساحة ومنزل ايلينا- خارجي-ليلاً.

موسيقى حلوة مؤثرة تصاحب انتظار سلفاتوري الطويل أسفل شباك غرفة ايلينا... ليلة صيفية دافئة مبكرة. جمهور ومشاهدو الحلقة الأخيرة يتجولون في الشوارع. أبله القرية يقوم بجولاته حول الساحة. سلفاتوري يقف تحت شبَاكها ينتظر. باب الشباك الخشبي مفتوح ولكن الشباك مقفل، وكذلك الستائر.

تسترق ايلينا النظر إليه عبر شق حالك..

يتلاشي الضوء إلى:

ليلة ممطرة- يعود سلفاتوري إلى هناك ثانية، مصمَماً عنيداً، يرافقه أحد الكلاب، يحتمي بأحد الأسقف المعلقة. الشباك مغلق...

يتلاشى الضوء:

تضيف يد سلفاتوري علامة إضافية إلى المجموع اللانهائي للعلامات المسجلة على الأجندة، علامة كل يوم..

يتلاشى الضوء:

ليلة أخرى. ريح شديدة. الشباك مازال مغلقاً. عينا سلفاتوري عينا عاشق أضناه العشق فجهَز نفسه لمواجهة أشرس المعارك فقط ليفوز وينتصر على من يحب. تسترق هي النظر خلال الشق ولكنه لا يستطيع رؤيتها..

يتلاشى الضوء:

أرقام الأجندة مليئة باشارات التواريخ. لقد مرَت عدة أشهر. يضع سلفاتوري علامة تشطيب على الصفحة الأخيرة. يوم الثلاثين من ديسمبر- مساء الغد سيكون اليوم المنتظر. ليلة رأس السنة.

الشوارع خالية. تسمع أصواتاً عالية طربة تخرج من البيوت. تتساقط أمتعة قديمة من الشرفات كما يتساقط البرد. ألعاب نارية تنفجر هنا وهناك. سلفاتوري مازال موجوداً في نفس المكان القديم. كالعادة، الدرف الخشبية مفتوحة ولكن الشبابيك مقفلة وداخلها ظلام دامس. يتدثر سلفاتوري بمعطف ضخم ويقفز بقدميه ليبقى دافئاً..

٦٣- منزل سلفاتوري. جيانكالدو- داخلي- ليلاً.

جهزت الانخاب في منزل سلفاتوري. هناك ماريا وابنتها، ليا ثم ألفريدو وزوجته، آنا. سلفاتوري هو الشخص الوحيد الغائب عن التجمع العائلي. زجاجة الشراب وكعكة الميلاد جاهزتان. الراديو ينقل برنامج ليلة رأس السنة.

ماريا( بعصبية): ولكن لماذا لم يظهر توتو؟ دار العرض مقفلة في هذه الساعة! على وجه ألفريدو مظهر العارف بالأمور. يحاول أن يطمئن قلبها.

ألفريدو: كان عليه أن يقوم بشيء من أجلي...

على الراديو تسمع موسيقى ويسود جوٌ مرح.

٦٤- منزل ايلينا - خارجي- ليلاً.

مزيد من اصوات المرح تخرج من منزل ايلينا يسمعها سلفاتوري ويري ظلال اهلها واقربائها، وربما ايضا ظلها وهي تجهز نفسها للاحتفال واستقبال العام الجديد. ولكن مازال ذلك الشباك مظلماً ومقفلاً . يحدق سلفاتوري به مرة

ثانية. هناك نظرة جديدة في عينيه تشبه بريق الأمل. ربما هي خصوصية تلك الليلة، وربما هي الألعاب النارية، والجو الاحتفالي، ولكن شيئا ينبئ بأن هذه هي الليلة المناسبة. الليلة التي ستفتح فيها الشباك. في الواقع، يسطع فجأة ضوء في الغرفة.

تبرق عينا سلفاتوري وقد كحلهما مظهر النصر. فتح الشباك على مصراعيه، وأخذ قلبه يخفق كالطبل. تصل الموسيقى إلى أعلى مدى. تمتدّ يدان خارج الشباك. يغلق سلفاتوري عينيه لبرهة من الزمن، ليوقف تدفق فيضان العواطف، ويفتحهما مرة ثانية ليرى... اليدين تمتدان وتمسكا الدرفات الخشبية وتغلقهما. يُطفأ النور. إنه منتصف الليل. صدى صوت يقوم بالعد العكسي.

صوت الراديو: ستة ، خمسة، أربعة، ثلاثة ، اثنان ، واحد، صفر! سنة جديدة سعيدة! سنة جديدة سعيدة.

يمتلئ الهواء بزئير الأصوات، الصراخ،والانفجارات.

يبقى سلفاتوري واقفا هناك جامداً في مكانه ، عاجزاً عن النطق، خائب الأمل مهزوماً.

**٦٥- منزل سلفاتوري - جيانكالدو- داخلي-ليلاً.**

في منزله ، الكؤوس على وشك أن ترفع . يسود طرب متوتر غريب . لا تستطيع ماريا أن تخفي انشغالها وتخوفها . تنظر محدقة إلى الباب متأملة أن ترى سلفاتوري يظهر.

ألفريدو (مخاطباً ماريا) ليس هناك ما يشغل بالك. قد يكون ربما مع أصدقائه (إلى الجميع) دعونا نرفع نخباً! نخبك! نخبك! عام جديد سعيد!

ماريا: من أجل توتو أيضاً ، وهذا لك !! عام جديد سعيد !!

الجميع يرددون النخب الذي رفعته ماريا.......

**٦٦- منزل إيلينا- خارجي- ليلاً.**

ولكن سلفاتوري ليس سعيدا في هذه الدقائق الأولى من السنة الجديدة. يشعر أنه مجروح، مذهول، مرفوض.

يسير بعيداً بين الأمتعة القديمة التي تطايرت على الأرض من الشرفات. كانت هذه ليلته الأخيرة. لن يظهر أمام تلك الشرفة بعد الآن.

**٦٧- سينما باراديزو- غرفة العرض- داخلي- بعد الظهر**

عاصفة هوجاء خارج المكان. هطول الأمطار ولعلعة العواصف يغرقان صوت الفيلم الذي يعرض على الشاشة. دلوان موضوعان على الأرض ليلتقطا الماء الذي يتساقط من السقف. سلفاتوري وحيداً. لأول مرة في حياته يشعر بكره لهذا العمل الذي يقوم به.أخذ يمزّق الأجندة التي كان يعدّ عليها الليالي التي قضاها منتظراً إيلينا. مزقها إلى آلاف القطع الصغيرة، وكأنما بذلك يحاول مسح آثار أحزانه. كان مستغرقاً في أفكاره لدرجة أنه لم يلاحظ ظهور أحدهم أعلى السلّم ودخوله بهدوء إلى الغرفة وهو الآن يقف هناك ناظراً إليه بصمت.

الرعد يصم الآذان. ذلك الشخص هو إيلينا. تدخل من خلفه، تدرك أنه يفكر فيها. تهمس.

إيلينا: سلفاتوري..

تسمع موسيقى عالية مليئة بالعاطفة من جهاز التحكّم.

يستدير سلفاتوري فيراها وكأنه في حلم. إنها ضربة مفاجئة للقلب.

النظرة المرتسمة على وجهها رائعة الحلاوة، إنها نظرة من تعرف أنها محبوبة بجنون، وتدرك الآن وأخيراً أنها هي بدورها واقعة في الحب. بالنسبة لسلفاتوري إنها لحظة طاغية، يكاد لا يتحملها.... عناق طويل مشبوب العاطفة لا ينتهي.

إنهما سعيدان متشبثان ببعضهما البعض ولن يتركا بعضهما مرة ثانية.

يدوران حول نفسيهما وينتهي بهما المطاف مستندين إلى الحائط حيث تعلّق قصاصات الفيلم، نهايات الجزء الأول، ومشاهد الأفلام... أخذت إيلينا تسبل عينيها بعد نظرة عميقة...

وكانت قبلتهما الأولى. في البداية كانت قبلة خائفة ، مترددة، تكاد تكون غبية، ولكنها بعد ذلك أصبحت مصمّمة ومؤثرة، فيما تلامس قصاصات الأفلام المعلقّة حولهما وجهيهما الشابين.

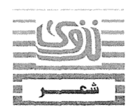
في هذه الأثناء انتهى عرض الفيلم، وآلة العرض تدور فارغة...

في صالة العرض الشاشة فارغة، الجمهور يصفر.. ولكن سلفاتوري لا يسمع شيئاً، لا الصفير ولا دوران البكرة الفارغة في آلة العرض. كل ما يسمعه هو أنفاسها، وكل ما يشعر به دفء جلدها.

**الهوامش**

(١) عربة المسافرين.
(٢) الأرض تهتز.
(٣) بأسم القانون.
(٤) أطفائية الحريق.

**يتبع العدد القادم**

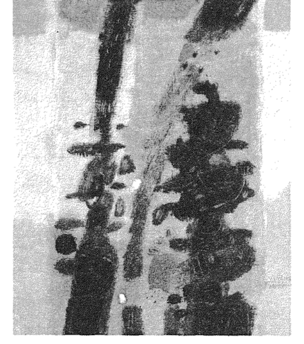



# ابتهالات إلى طائر المَذْبحة

علي جعفر العلاق*

قبلَ أنْ تَنفَلتَ الظّلمةُ
من قِشْرَتِها ، ويَصيرَ الليلُ طِفلين
بدائيّين : صَيْفاً وشتاءْ
قَبْلَ أنْ يَغمسَ عُصفورٌ جناحَيه بحبرِ
الغَيْم ، أو يَبْتهلَ الحَطّابُ للغابةِ ،
والصَّخْرُ إلى نسمةِ ماءْ
كُنتُ
بَلْ ما زلتُ
بلْ ربما أبْقى ، أغنّي
لبِلادٍ :
تارةً تَطْفحُ بالضَّوءِ ، وطوْراً
بالدّماءْ . . .

جاءَ شَيْخُ الفُصولِ عَذباً
قَديماً ، قِدَمَ اللّيلِ ، السُّهولُ تَرامَتْ
بينَ كَفيْهِ أنْهُراً
وأناشيدَ ،
بلاداً قديمةً :
كُنتُ أنْمو بَيْنَ غِزْلانِها
أكانَ حَصاها
فِضّةً في دَمي تُضيءُ ؟
أكانَ الفجرُ في الغابِ حِينَها ؟
لَمْ يَكنْ في الأرضِ ضوْءٌ


اللوحة للفنان هاشم حنون - العراق

وحِنْطَةٌ ، لَمْ يَكُنْ للرّيحِ سَقْفٌ يرُدُّها ،
كلُّ شَيءٍ غائِماً كانَ
كالنّعاسِ ، أكانتْ
نَشوةٌ تَستفزُّني
أمْ صَلاةٌ ؟
– « أكمِلُ النَّقْصَ
يا إلهي » ، كانت
شَمْسُ أوروكَ في دمي
ورِدائي
دافئاً كانَ
كالتّرابْ . . ؟

زهرةٌ في التّلالِ تَختَضُّ ، طَيْرٌ
يَتَحرّى شِباكه :

* شاعر وأكاديمي من العراق

- « كَيْفَ يَنْجو ؟ »
- « أينَ كِلِكامشُ القديمُ ؟ »
تَراءَتَ في اشْتِباكِ
الغيومِ عِشْتارُ ، كَمْ كانَ
حنيني مُدَوِّيا :
قدَماها تَقرآنِ الطريقَ
كلُّ بخورٍ كانَ حتْما
بخورَها ، كلُّ رَمْلٍ
ثَمِلٌ مِنْ شَذا القدمينِ ،
ثمَّ نساءٌ يبتهلنَّ
إلى الحَصى ، ويُغَنِّينَ . .
وكانَ النَّهارُ يَصْعَدُ عَذباً
مِنْ سَواقي « أوروكَ » ، يُلقي
لعِشْتارَ رِداءَهُ
تَتعالى غَيْمةٌ مِنْ سَريرِها الخصبِ
يعلو طائرٌ من ثيابها
كغَزالٍ
« أهوَ كِلْكامشُ ؟ » هَتفَتْ
فضجَّتْ أنْهُرٌ ثَرَّةٌ ، وفاضَ نهارٌ
الغيومُ تَكَسَّرَتْ ، سالَ مِنْها
الضَّوءُ والعَنْبَرُ القَديمُ ،
غَسَلْنا خَيْلَنا بالحَنينِ
أيُّ سَريرٍ خضّبَ الكونَ فجأةً ؟
الأباريقُ طُيورٌ
وغِبْطةٌ ، والأغاني
تَنْضَحُ الماءَ كالجِرارْ . . .

كلكامشُ ،
أخي القَديمَ ، طائري القديَم
كَمْ بَكيتْ
عَليكَ ، كَمْ ضِعْتُ
وكَمْ أضَعْتُ
كم هَدَّمْتُ منْ مَغارَةٍ
سَوْداءَ ، كَمْ بَنَيْتْ
فأينَ كنتَ ؟
في عُروقِ أي جرَّةٍ
قَديمةٍ ، ومِنْ هُتافِ أيِّ غيمةٍ
أتيتْ ؟

وصَعدْنا مع المِياهِ ، كلانا
طائرٌ يحضنُ الحياةَ ،
كلانا
كانَ يَخْتَضُّ نشْوَةً ، كان يمضي صوب أرضٍ
من القصائد والأنهارِ ، يمضي
إلى المنى لا المنايا .
آدمٌ عادَ نادِماً :
- لم يكن لي جنةٌ
في الغيابِ . لا
لم يكن لي
غيرُ اوروكَ ، والفراتِ
وظلي.
وصَعَدْنا مع الغيومِ ،
ذُهلنا :
أمةٌ من قصائدٍ
وخيولٍ . أين يمتدُ ذلك البرجُ ؟ أين الغيمُ
يمضي كما الهوادجُ ؟
صحنا :
كل مجدٍ لبابلٍ ، كل غيمٍ
لرملها . لا هواها ينحني
أو يشيخُ ، لا النارُ

تفنى
عشبةٌ تفلقُ الصّخورَ ،
وطيرٌ يتحدّى الظّلامَ ،
كيف وَصَلنا ؟
كلُّ آجرّةٍ تضيءُ
لآشورَ طريقًا لقبرهِ ، أو طريقاً
للفتوحاتِ . . .
فجأةً :
داهمَتْنا الرّيحُ
وانْكسرَ النّهارُ
شمَمْنا الدَّمْعَ والملحَ
في التّلالِ ، سَمِعْنا
دمَ عِشْتارَ صاعِداً
مثلَ فجْرٍ :
«واجهوا الريحَ بالفؤوس»
غَرِقْنا في دَمِ الريحِ
هائجينَ
وظَلَّ السّهْلُ رطْباً
من الدّماءِ ،
وظلّتْ نجمةٌ في دِمائنِا
تَتلظّى . .
أَصَحيحٌ ما رَواهُ الشّجَرُ ؟
- منْذُ بدءِ الكوْنِ
كانَ الدّمُ ضوءاً
بلْ وضوءاً للعِراقيينَ ، كانَ المَطَرُ
واحِداً مِنهُمْ . وكانَ
الضجرُ
خِصْلَةً فيهُمْ ،،

أكانوا مَحْضَ ضدّيْنِ
قَديمَيْنِ : النّدى
والشررُ
أصَحيحٌ ما يقولُ الشجرُ ؟
كَمْ رَأَيْنا طُيورَها
البيضَ تهوي ، والنّدى
مُعْتِمًا يُضيءُ :
سَماءٌ مِنْ الخَرابِ
كيفَ تَماهى الحِبْرُ والحَرْبُ ؟
هَلْ تَصيرُ الصّحارى والحِصاراتُ
تَوْأمَيْنِ . . ؟
غُزاةٌ يَعْبُرونَ الفُراتَ
فَجْراً . أراهُمْ
يَقْطَعُونَ المِياهَ
عنْ وَرْدةِ اللهِ . .
غُيومٌ قَديمَةٌ
تَتَلَوّى ظَمأً ، والفُراتُ يَرْفلُ
بالمَوجِ ،
نَهارٌ مُهَشَّمُ ،
أيُّ شَمْسٍ ذَبلتْ
في الحُقولِ ، أيُّ غُروبٍ
صَنعَتْه الغِرْبانُ
والغَرْبُ ،
مَرَّتْ طائِراتُ التّتارِ ،
مَرَّ رُعاةٌ
هَمَجِيُونَ ، أيُّ ليلٍ قَديمٍ
لَفَّ أُوروكَ ؟
لا المَعابِدُ سكْرى

لا مُلوكٌ
ولا مَتاحِفُ .
غاصَتْ في المِياهِ
مآذنٌ ، هل تَوارَتْ
شَمْسُ أورُوكَ . . ؟

نائِحاً أحْضُنُ الرمادْ
مُطْفأً
أَحْضُنُ النّدى
كَمْ تَناءَيتِ
يا
بلادْ
كَمْ تدانَيْتَ يا رَدَى !

أَينَ أورُوكُ ؟
لا المَراكِبُ تَزْهو ،
لا رُماةٌ
على القِلاعِ ، تَناءَتْ
جُثَثٌ في المِياهِ ،
حِبْرٌ يصلّي ،
وبقايا قيثارةٍ
تَتلوّى :
كَمْ مَريرٌ خَرائِبُكِ
اليومَ ، كَمْ كانَ
مَريراً هَواكِ بالأمْسِ !

كانَتْ مَرْكباتُ التّتارِ
تَعْوي ، الأباتشيّ ظُلْمَةٌ
تأكُلُ القُلوبَ . . .
أكانَتْ شَمْسُ أورُوكَ
خُدْعَةً ؟

أيَكونُ الموتُ يَوْماً
بِدايةً ؟

كُنْتُ أبْكي ،
نائِحاً أَسْأَلُ الرَّصافَةَ
والكَرْخَ : أُغَنّي لبابِلٍ
أمْ أغَنّي
أرْضَ آشورَ ؟

كنْتُ أهْذي ، أُنادي :
خذْ لأورُوكَ عُشْبةً
خُذْ بقايا جُثَثِ الخَيْلِ
خُذْ يَدي
خُذْ رَمادي . .

طائِرٌ
يُفْلِتُ مِنْ مَذْبحَةٍ ،
يَتَلَظّى بَيْنَ جَمرٍ ورَمادْ ،
ساطِعاً يعلو ،
ويهوي ،
مثلما
يومضَ الجرحُ ،
على أسْمالِهِ
لا شَذى الحُزنِ ،
ولا حِبْرُ الحِدادْ ،
داميا يَعْلو ، ويَعْلو
ناشِراً
فَجْرَ أورُوكَ
على
كلِّ
البِلادْ . .

# أحبك .. حتى البكاء

فـاروق شوشـــة*



اللوحة للفنان سعد علي - العراق

أحبك حتى البكاء
وأعلم أن الذي بيننا
ليس نزوا
ولا هو محض اشتهاء
ولكن معناهُ فيكِ ومنكِ
وفي لحظةٍ جمعت تائهينِ
على رفرفٍ من خيوط السماء
فكان انجذابٌ، وكان ارتواءُ
جعل الشجر المتباهي بكل عناقيده المترعاتِ
يرى في تطاوله فرصة لاحتواء المسافة
بيني وبينكِ
مدُّ الظلال،
لعل الظلال تشارفُ حدّ السماء
فتأوي إليه
وتبسط بين يديه احتياج الوليفين للعشّ
توق الحناجر، وهي مكتلة، للغناءْ!
هل الأرض تدري بأن خطاك الخفيفة
مسرعة في المروق،
وذائبة في العروق
تسابق عُمرين يصطرعان
لأن الذي قد تبقى من الوقت أصغر من رشفةٍ
وأقل من اللحظةِ السانحة
فكيف يقالُ الكلامُ الكثير بلفظٍ وحيد؟
وكيف نُطيق احتشاد الوعود ليوم جديد؟
وكيف نزيحُ انكسار زمانٍ ثقيل بليد؟
لنفسحَ فينا مكاناً،
لطلةِ حُبٍّ جديد

أحبكِ
حبيّ من الحب انك لي
وأنك - من بين كل النساء حصيلة عمرٍ حفيل
وتوق طويل طويل
ولذع الرهانٍ المراوغ
يُفلت من قبضة المستحيل
لكي تُصنعي مثلما قد حلُمتُ
وتأتين فارسةً في السباقِ الطويل
فكيف أجاريكِ
سابحةً في المدار
وساطعةً كالنهارِ
ومنغرقةً كالبحارِ
وقافزة فوق كل السدود التي تتساقطُ
تحت سنابك هذا الجوادِ الأصيل
رويدكِ لا تقلعي في السحاب
ولا تُشعلي البرق والرعدَ
لا تستثيري التخومَ البعيدة
وهي تُحدّق جازعةً
تترجرجُ عند اقتراب الصهيل
فها أنتِ..
لا تُشبهين اختلاط الفصول
ولغو الشتاتِ
وفوضى الصفاتِ
ودمدمة القابعين بأحداقهم

* شاعر وباحث إعلامي من مصر

ومرارات أيامهم
يلوكون عجز الزمان الذليل
وحين تحاول أعناقهم أن تشبّ
تناطحهم صخرة المستحيل!

أحبكِ حتى البكاء
وليس البكاءُ نهاية ما يمكنُ البوحُ به
ولكنه خاتمةٌ لتجمع بخار الصبوات المؤجلة
واختبار الساعات المحبطة، طويلا
ها أنتِ على رفرفِ الكون
أبعد من نجمٍ وحيد مراوغ
وأقربُ من دهشةٍ مفاجئة
تُلقي بجمرها على الوجوه الصلدة المقفرة
وتُنبتُ فيها الحياة ·
فتخضوضرُ صفحتها بالرغائب
مُدي يديك لنعتصر معاً عناقيد الفرح
واغرفي من البئر الممتلئة بكل فُصول الحياة
ريّاً لظمأ قديم
وعطشاً لزمان قادم!
لم توهب أنثى ما وُهبته من ألفةٍ وحيوية
يداك تتنافسان في إبداع حياةٍ لا سابقة لها
فكل ما تُبدعينه هو على غير مثالٍ سابق
لا تُعيدين، ولا تقلدين
ولا تستريحين الى طريق عبدّه السابقون
فلديكِ من القدرة على الإدهاش
ومن وفرة الاحساس
واشتعال الحُميّا
ما يجدد اللحظة باللحظة
ويملأ الوقت بالوقت
ويفيض على الزمن بالغنى والحركة
والإيقاع الجياش الذي يفور دوماً
ولا يهدأ!»

* * * *

أحبكِ حتى البكاء
كأن البكاءَ طريقي إليكِ،
وفي موكب الدمع أصعد،
معراج روحي بهاؤكِ
سدرةِ دربي ظلالٌ من السدرِ
تبسطُ لي رحمةً،
وتُناولني بعض ماء
ويلتفُ منكِ الشعاعُ الذي يحتويني
يخيل لي تارةً أنه ومض جسر
وآنا ألاحقه كالسراب المُراوغِ
وأعلمُ أنك ما زلت أبعدَ
أبعدَ من كل ما يستبيني
وأبحثُ عنه،
وألهثُ محتمياً في يقيني
يقيني الذي يتشققُ
حين تداهمهُ طرقاتُ الغزاة
فيصبحُ حلمي الجميلُ شظايا
ويصبح ما كان عمراً.. بقايا
وأصعدُ
— ما زلتُ أصعدُ —

منكسراً، كالزمان الحزينِ
ودمعي براءةُ توقي
واشراقُ رُوحي
وسهمي الذي حين أطلقُ
يرتدّ،
منغرزا في الصفاء الطعين
وأنتِ، شبيهة نفسكِ وحدكِ
تجيئينَ
— من دون كلِّ النساء—
تميمة حُبّ،
وأيقونةً لصلاةٍ تؤملُ سقيا،
وفيض عزاء
أحبكِ.. حتى البكاءْ!

# قصائد

## هلال الحجري*



اللوحة للفنان عبدالرسول سلمان- الكويت

**١- «مُغَيْبَة»(١) في الجَبَل الأخْضَر**

أيَّتُها
المَمْشوقَةُ القَوامِ كشَجَرَةِ العلعلان(٢)
دَثِّريني بِهُدْبِ عَيْنَيْكِ
أنا المَذْعُورُ مِنْ القَصِيدَةِ
أنا المَذْعُورُ مِنْ أيِّ شَيْء
تَأْتِينَني
وَأنا أُحيكُ مُؤامَرَةً صَغيرَة
أُقَوِّضُ فيها عَرْشَ جُنوني و رِحْلَتي الخَائِبَة
آه
أيَّتُها الغَيْمَةُ الطّائِشَة
لِمَنْ هذا القَلْبُ الّذي أحْمِلُهُ في يَدِي مُنْذُ
عِشْرينَ سَنَة؟
أيَّتُها
القَصيدَةُ الّتي أشْتهي التهامَها
كَإنْسَان بِدائي
مَزيدًا مِنَ القُبَلِ
مَزيدًا مِنَ الإرْهابِ
كَيْ أُفيقَ مِنَ هذا الدُّوارِ الّذي يُحاصِرُني
أيَّتُها
المَرْجُوَّةُ المُسْتَحيلَة
خَبِّئِيني صُوَّابًا شَريدًا بَيْنَ ضَفائِرِكِ
و امْنَحِيني قَطْرَةً مِنْ دَمِكِ
كَيْ أبْلَعَ لَحَظاتِ اسْتِسْلامي
و أُحِبَّك.

**٢- لا جدوى**

سُحْقًا...
النِّفاقُ حَتّى في المَرايا
بَعْضُها يُظْهِرُكَ مَسْخًا
و الآخَرُ
يُغْرِيكَ
بِكَ!

**٣- ملائكة**

فَجْأَةً... و كَالإلْهامِ
إذا بِسَيْلٍ مِنَ الأطْفالِ
و في عُيونِهِم المُدَوَّرَةِ الصَّغيرَة
جَرَفُوني بَعيدًا
عَنْ حُمّى الأحْقادِ
الّتي زَرَعَتْها في قَلْبي
سِجَالاتُ «الاسْتِشْراق»
و صِراعاتُ الثّقافَة.

* شاعر وأكاديمي من سلطنة عُمان

٤- لَذّة

القِرَاءَةُ في المَقْهَى (أَوْ ما يَشْبَهُهُ !)
جِدُّ رَائِعَة
تَغْرَقُ بَيْنَ ضِفّتَيّ كِتَابٍ
حِينًا
ثُمّ تَرْفَعُ بَصَرَكَ
فَإذا
بِعَيْنَيّ فَاتِنَةٍ كانتا تَلْتَهِمَانِكَ سِرًّا!
أَوَ تَلْمَحُ أَنْتَ
نَهْدًا مَزْهُوًّا في الزِّحَامِ
فَتَصْحو
مِنْ غَيْبُوبَةٍ
اسْتَعْبَدَتْكَ فيها سِيَاطُ المَعْرِفَة!

٥- صداع

مُخَيِّلَةُ البَارِحَة
كَيْفَ لي
أَنْ أَفْتَرِعَها في الصَّبَاحِ؟
ما القِطَطُ الخُرَافِيّةُ
الّتي
كانتْ تَرْقصُ في رَأْسي؟
أَتذَكرُ أَنّني
كُنْتُ أَلْمَحُ -وَسْطَ عُزْلَتي المُكْتَهِلَة-
أَطْيَافَ نِسَاءٍ مُكْتَنِزَةٍ،
ولأنني
مِنْ «شَرْق» الخُرَافَاتِ و نُكْرَانِ الذّاتِ
كُنْتُ أَكْتَفي مِنْها
بِجُروحِها الدّامِيَةِ في قَلْبي
بِكَلِمَاتِ الغَزَلِ و صُوَرِ الحِرْمان
و لكنْ
ما تِلْكَ الكَلِمَاتُ الّتي
بَعْضُ شَظَايَاها -ما زالَ- في فَمي؟
الآنَ تَذَكّرْتُ
تَفاصِيلَ المَشْهَد:
لَمْ تَكُنْ نِساءً!
و لَمْ أَقُلْ غَزَلا!
لَقَدْ
كُنْتُ
أَغْطِسُ
في «رُبَاعِيّاتِ الخَيّام»!

٦- بَذَخٌ أُنْثوي

كُلُّ هذه الوَليمَةِ
مِنَ النّسَاء!
أَيْنَ مِنْها صَدِيقي الذي أَعْرِفُهُ جَيّدًا
قَد احْدَوْدَبَ عُمْرُهُ
حُلُمًا
بِطَيْفِ امْرَأَةٍ
أَوْ
فَخِذِ دَجَاجَة!

٧- يأس

هَيْهَاتَ
هَيْهَاتَ
لا مَفَرَّ مِنَ الضَّيَاع
كُلّما أَتَشَبّثُ
بِخَيْطٍ مِنْ خُيوطِ اليَقِينِ
تَدْهَسُني خُيولُ الفَوْضَى
وعَرَبَاتُها الفاشست
مُخَلِّفَةً أَيّامي
جُثّةً
تَنْهَبُها العُزْلَةُ وجَلْدُ الذّاتِ

وصَلْعَةُ شَكسْبير
لَمْ تَعُدْ كَافِيَةً
لأَشْرَبَ فيها أَنْخَابَ عُمْري
المُفْرِطِ في الهَرْوَلةِ
دُونَ
لِجَامٍ مِنْ حُبٍّ
أَوْ حَتّى نَظْرَةِ أُنْثى!

**٨- تفاؤل**

مَنْ يُعِيْنُني
على اسْتواءِ عُزْلَتي النّيئة؟
مُنْذُ زَمَنٍ
و أنَا
أَحْطِبُ لَهَا مِنَ المَشْرِقِ والمَغْرِب
مُرّةٌ هيَ
مُرّةٌ
لَوْلا لَحَظَاتُ الغِيَابِ
الّتي تَتَلَبّسُني كُلّ مَسَاء
لا..
مَنْ قَالَ إنّ الحَيَاةَ بَغِيضَة؟!
قُولوا لِحَشَرَاتِ العَالَم
أَنْ تَمْنَحَني
إهابَها الّذي تَطْرَحُه سُدَى!
مِنَ المُمْكِنِ
أَنْ أَتَشَبّثَ بهِ
و لَوْ لَحْظَةً واحِدَة!

**٩- قصة قصيرة**

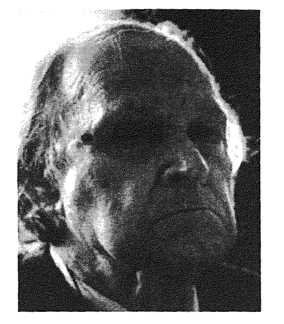
مُتْعَبٌ
نَظّارَتُهُ تُجَسّدُ كُلّ عَذَابَاتِ الدُّنْيا
الكَأْسُ عَنْ شِمَالِهِ
و الصَّحِيفَةُ
فَاغِرَةٌ جَوانِبَها على فَخِذَيْه
غَارِقٌ
في عَوَالِمَ
لا تَتسعُ لَهَا إلا نَظّارَتُهُ الضّخْمَة!
أَجْسَادٌ بَضّةٌ ورَائعَةٌ
تَفْصِلُنا أَحْيانًا
أَلَيْسَ مِنْ حَقِّهِ
أَنْ يَحْلُمَ بِها عَلَى الأَقَلّ!

**١٠- عاطل عن كل شيء**

جَسَدٌ فُضْلَةٌ
لا مَهَمّةَ له
و أجنحةٌ من الخيال تُطوِّفُ به
حيثُ اللذةُ العارمة
و حيثُ
الزوائدُ البشريّةُ
تُهيمنُ حتى على الفَرَاغ
كيف لِي فَكُّ هذا الحِصَار؟
و مُضْغَةُ العقلِ التي لا أكادُ أُطْفيها
هي
ضحيّةُ الليالي المُفترسة
آهٍ
أيتُها السقوفُ اقتربي مِن الأرض
و يا أيتُها الزوايا ضُمّيني بلا هَوَادة
و يا أيتها الكأسُ المُتضَوِّرة
تَغذّيْ بِرُوحي الجَريحة.

**الهوامش**

١ المُغيَّبة للأنثى، و للذكر: المُغيَّب، مصطلح متعارف عليه في عمان لمن يموت بفعل السحر ثم يظهر مرة أخرى في هيئة رثة و غير طبيعية.
٢ شجر العلعلان هو شجر عملاق يشبه السرو، و يكثر في الجبل الأخضر.



# وزن الثقل

## للشاعر البرتغالي: يوجينيو ده أندراد

ترجمة: اسكندر حبش★

(I)

أعمل مع مادة الهواء
المريرة والهشة
وأعرف أغنية كي أفسد الموت–
متنقلا، هكذا أسير نحو البحر.

(II)

كما لو أنها ما زالت أوراقا بعد
تغني العصافير
في الهواء المغسول بالزيزفون:
بعض الوميض
يأتي ليسقط على هذه المقاطع اللفظية.

(III)

شابة هي اليد على الورقة
أو على الأرض!
شابة وصبورة: حين تكتب
وحين، في الشمس،
تتحول إلى ملامسة.

(IV)

أن أصنع من كلمة قاربا
هنا يكمن عملي بأسره
ومن وردة الكتان، المرآة
حيث يسقط نور الوجه
الفائض.

(V)

تعود العصافير الآن، على الأغصان
العالية
إنها المادة
الأقرب الى الملائكة
– وأنا، هل أجرؤ على لمسها
لجعلها قصيدة؟

(VI)

كهذه النظرة التي تطيل اليد
تلمع
الأشياء التي تصنع فرحنا
تحت شمس ذات جسد حنون دائما.

(VII)

بالألوان السبعة ترسم طفلا،
المصباح، النور المحيط،
لا شيء هناك سوى هذه النظرة،

★ شاعر ومترجم من لبنان

غصن الزعرور، شمسٍ من حرير
متلهفة لأن تكون زهرة،
الليل مثل نجيّ.

(VIII)

تلعب الأصابع بنور شهر مارس–
ليس للموت سلطة على الجسد
حين نترك الشمس نائمة بين الذراعين.

(X)

هذه المرأة، كآبة منكبيها
الناعمة، تغني.
ضوضاء
صوتها يدخلني في عزّ النوم،
هي عتيقة جدا.
تحمل إليّ رائحة طفولتي
المُحمضة، المُحمحمة تحت الشمس.
الجسد الخفيف من زجاج تقريبا.

(IX)

يرقص الهواء على الأرض التي أصبحت مضيئة–
بالكاد هو إيقاع هادئ
لصيفٍ وصل الى الهضاب تقريبا،
شفافية ورقة مياه،
نشيق العشب حيث القدمين
تلمسان، خفيفا، اخضرار صباحات يونيو.

(XI)

السّمان، هي في رأسي منذ حقول
أتالايا، وها أنا أضعها في القصيدة–
يترك الهواء على بابنا
نورا زاحفا، أو أصواتا مفتتة
لصرير عربة علف،
أغصانا عالية
كانت تسقط في المساء على الشعر،
بلا عجلة كنا نعيش، على مستوى الشفتين.

(XII)

حتى أكثر الكلمات
هشاشة
لها جذور في الشمس
مثل الصباح
كمراكب فوق اليم.

(XIII)

جالس عند سنيّ حياتي الأولى،
لقد بدأ الصيف، وظل الزيتون
ذو المسامات يتفتح أمام عري
النظرة. هنا عند نهاية النهار
لن يسمح غبار القطيع
بثقب القمر. أما الراعي،
ربما سأرافقه ذات يوم الى قمة التلال،
كي نشاهد البحر.

(XV)

يحترق الأطفال.
والبهائم
بدورها تحترق ببطء
في عمق المرايا.
تستطيع أن تشاهدها من هنا:
تعض أنفسها في أنوار وبرها.

(XIV)

مع الشمس المتسلقة على الشجر
بدون تأخر
سينبجس الصباح بطهرانية
ويمكنه أن يشرب نفسه.

# ذاهباً باتجاه البحر

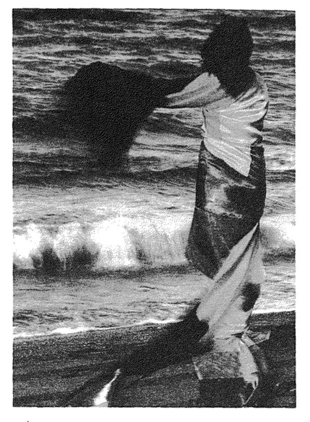
موسى حوامدة*

ذاهباً باتجاه البحر
كانت الريحُ تضربُ (بابَ الشمس)
وعلى مقربةٍ من أنينِ الموجِ
شاهدتُ جثتي تسيرُ بلا كَفن
أدرتُ وجهيَ للسماء
كان طلاء البحر قد أنشبَ ألوانه في جسد الفضاء
وبدا الفراغ البعيد
شاهداً على رثاء روحي
روحي التي غادرت غيمها
تحلق بحثا عن سَمْتٍ جديد

* * *

يا للمدى
يا لَعَذاب الأم
الأم التي وَلَدت الدالية والغيمة
يا للشقيقة التي زرعتْ يديها بالعجين؛
فَنبتَ باب العرش شجرُ وارفُ الظلال
ناضجُ الحكمة
يا للأبِ المُهْمَل
قابع آخرَ النسيان
يَنتظرُ المُلقِن العجوز
يتمتم للتراب :
(... كنتُ منكَ وكنتَ مني
.. فَلِم نختلف الآن ؟

* شاعر من فلسطين



الصورة بعدسة خليل الزدجالي - عُمان

كنّا صديقين أَيها الترابُ فَلِمن تَأْخُذُني ؟
كنا جسداً واحداً
من قبل أن تَطأ السماءُ كتفَ الولدِ الشقي
وتشوي الشمسَ في أتونها وتلوي الهلال
كنا صديقين حميمين
فلا تغدر بي الآن
دعني يا قفازَ يديّ
دعني شاهداً على صحو أهل الكهف
كي أُعَرِّفهم على نوع العملة في مستقبل الأيام !)

* * *

ذاهبا باتجاه الجبل الرابض فوق حصان الريح
كنت مطمئنا ؛
الشمس في يميني
الكلمات صديقتي

البحرُ أكثر المخلوقات نوماً تحت إبطيَّ
الزمانُ طوع خطاي
النهار ،الضحى ،العِشاء خواتمُ فضةٍ في أصابعي
كنت محملا بأسماء الله التسعة والتسعين
تمنيت لو اكتمل العدُّ
وصار نشيدي خاتمة الآيات
كنت موقنا أن الحياة ،
لا تستحق الحياة
لكن شيئا غامضا لفّني في قماش من لحاء الهباء
أو خشب الفراغ
أشعلت الآلهة قنديل المعرفة
فتحت عيوني ؛
...كانت النسوة يمنعن الرجالَ من أكل التفاح
كي يطعمنه خلسة للغرباء
اشتهيت حبة لوز ،
لم أقتربْ من الإغواء
لم أذقْ طعمَ الفاكهة و لم تمسَّ حواسي الزقوم
طويتُ كشحاً من شدة الجوع
لكنني وجدت صفا طويلا للوداع :
[ اهبط
إلى هناك ]
لم أقترب من ثمر البساتين ؛ قلت
لم تلمسْ يداي شجر الجنة
لم أذق طعم العصيان
بقيتُ محبوسا في جوعي
وضلوعي تشهد
سحنتي تشهد
أمعائي تشهد

ردَّت النسوة :
من أكل تفاحنا إذن أيها الغريب ؟؟

* * *

أُمِرْتُ ،أَطَعْتُ
أَطَعْتُ ، لُعنْتُ
لُعنتُ ، عَرفت
عرفتُ ،طُردت
ألفيتُ جسدي جانب البحر
وجدت على الرمل آثار خطى آدمية ،
أكفانا ، هياكلَ عظميةً
مناديلَ حريرٍ ،فؤوسا
قوارير ،حليا ،تماثيل من ذهب ورخام
وقيثارةً ملقاة باب الشمس
منقوش عليها :
[ صنعت خصيصا للورثة غير الشرعيين للريح ]
حملت القيثارة
رأيت أفاعي تسعى من جهة الصحراء
انحنيت
قبّلت التربة
سَجدتُ للغراب
عزفتُ قليلا
صارت الجبال تهتز
السماء تذرفُ موسيقى جنائزية
الأشجارُ عاريةً تنوح،
كان العزف على القيثارة
آخرَ ما يفعله المنبوذون من أعلى
المنبوذون من أسفل
المنبوذون من جهة البحر .

# قصيدتان

أديب كمال الدين*

**حصانان أسود وأحمر**

( ١ )

كنّا نجلسُ عاريين في الصحراء
حين اقترب منّا حصانان أسود
وأحمر
فقمتِ بعينين دامعتين
وقبلتني القبلة الأخيرة
فدهشتُ
ثم امتطيتِ الحصانَ الأسود
وقلتِ بصوتٍ مرتجفٍ : وداعاً
فذهلتُ
لكني قلتُ لنفسي
سأمتطي الحصانَ الأحمر
إن عصفَ بي الشوق
وعذّبني الحبّ
هكذا اقتربتُ من جسدكِ العاري
لأقبّل شفتيكِ وثدييك
ولأراكِ تختفين مثل سهمٍ في
الصحراء

( ٢ )

مرّت ساعاتُ الذهول
ساعة إثر أخرى
وأنا أنظرُ الى جسدكِ العاري
يمتطي الحصانَ الأسودَ ويختفي في
الأعماق
ثم سرعان ما عصفَ بي الشوق
وعذّبني الحبّ
فالتفتُ إلى حصاني الأحمر
لم أجده
ووجدتُ الشمسَ تغيبُ على
امتداد الصحراء
مثل أسدٍ أحمر .

**قصة حبّ**

( ١ )

عند ساحل البحر
وجدتُ الكثيرَ من العظام البيضاء
عظام لسلاحف منقرضة ،
لكلابٍ سائبة ،
لطيورٍ ذات أحلامٍ كبيرة ،
لخيولٍ وبغالٍ وجمال .
كيف اجتمعت كلّ هذه العظام في
الساحل ؟
هل حدث زلزال ما ؟
فيضان من نوع خاص ؟

( ٢ )

كان المشهد مغريا
صرتُ أجلسُ كلّ يومٍ عند ساحل
البحر
وأكتبُ قصةَ حبّي بواسطة العظام
أبدأ بجمع العظام الصغيرة
وأرتّبها واحداً بعد الآخر
حتى أصل الى العظامِ الكبيرة
لكنّي
وا أسفاه
لا أستطيع أن أنهي قصةَ الحبّ
هذه!
لماذا ؟
لأنني أبحثُ عن جمجمة
أضعها في النهاية
فلا أجد !
تُرى : كيف اجتمعت هذه الخيول
والبغال
والسلاحف والجمال
والكلاب والطيور
ليغيّبها الموتُ كلّها
كلّها هنا
دون أن تترك جمجمةً واحدة
جمجمة واحدة أنهي بها قصةَ
حبّي؟!



اللوحة للفنان علي العباني - ليبيا

* شاعر من العراق

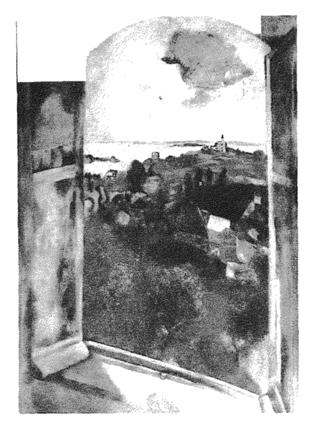
# أوجورا هياكونين إيزشو

# مائة أغنية لمائة شاعر

ترجمة : علاء الدين رمضان*

* أوجورا هياكونين إيزشو: Ogura Hyakunin Isshu: مختارات أدبية يُعتقد أن جامعها هو فيوجيوارا نو تيكا ، وهي تعني بشكل حرفي : « مائة قصيدة ألفها مائة شاعر مختلفين » ، تشتمل مائة قصيدة من نوع « واكا » Waka كلٌ منها ألفها واحد من مائة شاعر من عهد الإمبراطور تينجي Tenji وحتى عهد الإمبراطور جيانتونو Juntoku . في أقرب العصور المتأخرة « أوجورا هياكونين إزشو » (Ogura hyakunin isshu) قد حقق شعبية واسعة مع الجمهور بوصفه « أوتا جاروتا » uta-garut، وهي لعبة بطاقات يابانية تقليدية . هذه اللعبة تلعب بمجموعتين من البطاقات الصغيرة . الرزمة الواحدة مؤلفة من مائة بطاقة ، كل بطاقة تحتوي على ٣١ مقطعا تعد قصيدة واكا . الرزمة الأخرى من البطاقات تتضمن العدد نفسه من البطاقات لها الأربعة عشر مقطعاً الأخيرة من القصائد نفسها . بطاقات المجموعة الأخيرة تنشر عشوائياً على حصيرة أرضية (tatami)؛ ثم يقرأ أحدهم قصيدة من بطاقات المجموعة الأولى ، بينما المتسابقون الذين جلسوا حول البطاقات الموزعة يحاولون التقاط البطاقات المماثلة بشكل أسرع ما أمكنهم ذلك.

* مترجم من مصر



اللوحة للفنان مارك شاجال

**(١) الإمبراطور تينشي :**

*قاس السقف متعجل الغطاء*
*يحمي كوخ الحصاد*
*في حقل الأرز الخريفي ؛*
*وأكمامي مبللة تنمو*
*مع تقاطر الرطوبة خلالها .*

**(٢) الإمبراطورة جيتو :**

*مرَّ الربيع*
*والصيف عاد مجدداً ؛*
*لنكتسي الحرير الأبيض ،*
*إنهم يقولون ، مشرع للجفاف*
*على « جبل من عطر السماء ».*

**(٣) كاكينوموتو نو هيتومارو :**

*عجباً ، قدم مرْسُوم الأثر*
*كأنه ذيل ديك الجبل البري*
*مثل فرع مُقَوَّس يتدلّى مهصوراً*
*فيسحب ليلاً طويلاً عبر هذا الامتداد ،*

هل يجب عليّ أن أحرس الفراش وحيداً ؟

**(٤) يامابي نو أكاهيتو :**

عندما آخذُ الطّريقَ
إلى ساحل تاجو، أرى
وضعاً مثالياً للبياض
عند قمة جبل فيجي العالية
بفعل انجراف الثلج المتساقط .

**(٥) سارومارو دايو :**

في أعماقِ الجبلِ ،
وطأة المسير فوق أوراق النباتات القرمزية ،
تنادي ذكران الأيائل المُتجوِّلَة .
عندما أسْمعُ بكاء الوحدة ،
حزيناً – هكذا حزيناً ! – يكون الخريف.

**(٦) أوتومو نو ياكاموتشي :**

إذا رأيتُ ذلك الجسر
ممتداً برحلاتِ طيور العقعق
عبر المدى
يصنع بياضاً بصقيع محكم ،
آنئذ يكون اللّيل تقريباً قد مضى .

**(٧) آبي نو ناكامارو :**

عندما أتأمل في البراح
نحو السماء الممتدة فسيحة الاتساع ،
يكون القمرُ هو نفسه
الذي أطل على جبل ميكاسا
من أرضِ كاسوجا ؟

**(٨) الراهب كيسين :**

كوخي المتواضع
جنوب شرقي العاصمة .
هكذا اخترتُ أنْ أعيش .
وعالمي الذي أعِيشُ فيه
الناس قد أسموه « جبل الكآبةِ » .

**(٩) أونو نو كوماتشي :**

لون الزّهرة
الآن يذوي بعيداً ،
بينما في تفاهة الأفكارِ
حياتي تمر بشكل عقيم ،
كأنني أراقبُ السقوط الطّويلَ ينهمر .

**(١٠) سيميمارو :**

حقاً، هذا كائن
المسافرون الذين يَذْهبُون أو يقدمون
عبر طرقِ الفراقِ
– أصدقاء أو غرباء – عليهم جميعاً لقاء :
بوّابة « تل الالتقاء » .

**(١١) أونو نو تاكامورا :**

عبر البحرِ العريض
نحو جُزُره البعيدة العديدة
باخرتي تُبحرُ.
هل تحتشد هنا سفن الصيد
تُعْلِنُ رحلتي إلى العالمِ ؟ .

**(١٢) / الراهب / سوجو هينجو :**

دع رِياح السّماءِ!
تنفثُ خلال الغيومِ
وتحجب معابرهم ،
إذن لفترة ، حتى أستطيع حصر
هؤلاء الرسل في شكل بكر .

**(١٣) الإمبراطور يوزي :**

من قمة تسوكوبا
أصبحت المياه تتساقط
ما زال مينا ، يتدفق ممتلئاً :
هكذا نبت حبّي ليكون
مثل أعماق النهر الهادئة .

**(١٤) ميناموتو نو تورو :**

مثلما يسم ميتشينوكو
تشابك أوراق السرخس ،
بسببك
كذلك أصْبَحتُ مشوشاً ؛

لكن حبّي لأجلك يَبْقى .
**(١٥) الإمبراطور كوكو :**
إنه لأجل خاطرك
أمْشي حقولاً في الرّبيع ،
أجمع أعشاباً خضراء ،
بينما أكمامَ أثوابي المعلقة
مبقعة بالثلج المتساقط .
**(١٦) آريوارا نو يوكيهيرا :**
مع أننا مفترقان ،
لو كنت على قمة جبل إنابا
سوف أَسْمعَ صّوت
أشجار الصّنوبر تَنْمو هناك ،
ولسَوفَ أَرْجعُ ثانية إليك .
**(١٧) آريوارا نو ناريهيرا أسون :**
أنا ما سمعت ذلك مطلقاً
حتى عندما حملت لنا الحياة ذبذبة
من الأيام القديمة ،
أن ماء محاطاً بحمرة الخريف
كما هو في ينبوع طهطا .
**(١٨) فوجيوارا نو توشيوكي :**
الأمواجَ تَتجمّعُ
على شاطئ خليج سومي ،
وفي اللّيل الحافل ،
عندما أذهب إليك في الأحلام ،
أتَخفّى من عيون الناس .
**(١٩) السيدة إيسي :**
حتى لوقت قصير
كقطعة من الغاب
في مستنقع نانيوا ،
نحن لا يَجِبُ أبداً أنْ نتقابلَ ثانية :
هَلْ هذا ما كنت تطلبين إليّ ؟ .
**(٢٠) الأمير موتويوشي :**
في هذه الكآبة المروعة
تمضي حياتي بلا معنى .
لذلك يَجِبُ أنْ نلتقي الآن ،
حتى لو كلفني ذلك حياتي
في خليج نانيوا .
**(٢١) الراهب سوزيني :**
فقط لأنها قالت ،
« في أية لحظة سوف أجيء »؛
أنا انتظرتها
حتى قمر الفجر ،
في الشهر الطويل ، قد تظهر .
**(٢٢) بنيا لا ياسوهيد :**
إنها بجوهرها
أوراق العشب والأشجار الخريفية
بالية ومتناثرة .
لذا هم يدعون هذه الريح الجبلية
الشخص الطائش ، المدمر .
**(٢٣) أوي نو تشيساتو :**
كما أطالع القمر ،
قامت أشياء لا تحصى في فكَري ،
وأفكاري حزينة ؛
بل ليست لي منفرداً ،
فذا وقت الخريف قَدْ أتى .
**(٢٤) كان كي / سوجاوارا نو ميتشيزان :/**
في الوقت الحاضر ،
منذ أن اجتذبني دون مقدمات ،
أشاهدْ ، جبل تاموك !
هنا مُوَشّى بالأوراق الحمراء ،
في رضوان الله .
**(٢٥) سانجو أودايجين / فوجيوارا نو ساداكاتا :**
لو أن اسمك كان حقيقياً ،
كرمة تتدلى من « تل التلاقي »
فما ثمة طريق هناك
نتوسله ، بلا بسالة الرّجال ،

هَلْ يُمكنُك أَنْ ترْسمهم إلى جانبي ؟ .

**(٢٦) تيشين كو / فوجيوارا نو تاداهيرا :**

لو يغادر القيقب
على جبل أوجورا
يمكنه فقط أن يأسر القلوب ،
إنهم ينتظرون باشتياق
رحلة الإمبراطور .

**(٢٧) شاناجون كانيسوكي / فوجيوارا نو كانيسوك :**

على سهلِ ميكا ،
صاعداً في تَدَفُّقه وحراً في انطلاقه ،
ينبوع إزومي.
أنا لست أعْرفُ لو أننا التقينا :
فيم ، إذن ، اشتياقي إليها ؟ .

**(٢٨) ميناموتو نو مونيوكي آسون :**

وحشة الشتاءِ
تنمو في قريةٍ جبلية
أعمق ما فيها ، عندما
يمضي الضيفان ، ويتركون العشب
يذبل : إنها أفكار مُمِضَّة .

**(٢٩) أوشيكوشي نو ميتسوني :**

إذا كَانَت هذه أمنيتي
لانتقيت اقحوانة بيضاء ؛
مرتبكة بالصّقيعِ
في وقتِ الخريفِ المبكّرِ ،
أنا صدفة ربما أقتطف الزّهرة .

**(٣٠) ميبو نو تاداميني :**

مثل قمرِ الصّباحِ،
كان حبي بلا شفقة فاتراً .
ومنذ افترقنا ،
لا شيء أكْرهه كثيراً
مثلما أكره ضوء النهار المبهر .

**(٣١) ساكانوي نو كورينوري :**

عند انسحاق النهار ،
فقط كأنما قمر الصّباحِ
أضاء المشهدُ المعتم ،
يعم قرية يوشينو
في ضباب الثلج المتساقط .

**(٣٢) هاروميشي نو تسوراكي :**

في جدول جبلي ،
هناك حاجز منشأ
شيدته الرياح النشطة .
عندما فقط تغادر القياقب
لا يقوى على التدفّق قُدُماً .

**(٣٣) كي نو تومونوري :**

في النور البهيج
من الشّمسِ أبدية الإشراق ،
في أيامِ الرّبيعِ ؛
لماذا بلا انقطاع ، يستطيل الضجر ،
وتسقط زهور الكرز الوليدة عند التفتح ؟.

**(٣٤) فوجيوارا نو أوكيكازي :**

ما الذي يكون الآن هناك ،
في عُمري ( الذي يتقدم طاعناً )
هَلْ يُمكنُني أَنْ أدعو أصدقائي ؟.
حتى صنوبرات تاكاساجو
لم تعد تملك عرضا لراحة طويلة .

**(٣٥) كي نو تسورايوكي :**

أعماق القلوب
في البشر لا يمكن أن تُعرف .
لكن في موطني
أزهار الخوخ لها الرائحة نفسها .
كما في السنوات التي مرَّت .

**(٣٦) كيوهارا نو فوكايابو :**

في ليلِ الصّيف ،
المساءَ ما زالَ يتراءى موغلاً ،
لكن الفجر انبلج .

لأية منطقةِ من الغيوم
يجد القمر الطواف مكاناً ؟ .

**(٣٧) فيونيؤيا نو أساياسو :**

في حقول الخريفِ ،
عندما تعصف الرّيح الطائشة
فوق النّدى الأبيض الصّافي،
هكذا تنتثر الجواهر بلا حصر
بكل مكان مُبعثرة في أرجائها !

**(٣٨) / السيدة / أوكون :**

على الرغم من أنه هجرني ،
فلأجل نفسي أنا لا أعبأ :
إنه أبرم وعداً ؛
وحياته ، تلك التي اقسم بها ،
كم هي تافهة جداً .

**(٣٩) ميناموتو نو / سانجي هيتوشي :**

خيزران ينمو
خلال القصبات المتشابكة
مثل حبي المضمر :
لكنه فوق طاقة الاحتمال
لأنني مازلت أحبها جداً .

**(٤٠) تائيرا نو كانيموري :**

على الرغم من أنني أتكتمه ،
ففي وجهي ، ما زال يتجلى ،
ولعي ، وحبّي الخبيء .
وها هو الآن يسألني :
« أما من شيء يقلقك ؟ » .

**(٤١) ميبو نو تادامي :**

إنني أعشق حقاً ،
لكن إشاعة حبّي
قَدْ ذاعت وانتشرت ،
بينما كان يجب ألا يعرف الناس
أنني قد بَدأتُ أحبَّ .

**(٤٢) كيوهارا نو موتوسوكي :**

أكمامنا كانت مبللة بالدموع
كوعود أن حبنا —
سيدوم حتى
فوق صنوبرات جبل البوح ..
وأمواج المحيط المنكسرة .

**(٤٣) / فوجيوارا نو / شاناجون أتسوتادا :**

إنني قَابلتُ حبّي .
عندما أقارن هذه اللحظة
بمشاعر الماضي ،
انفعالي الآن كأنني
مَا أحَببتُ قبلاً .

**(٤٤) / فوجيوارا نو / تشاناجون أساتادا :**

لو أنه يجب أن يحدث
أننا لن نلتقي أبداً ثانية ،
أنا لنْ أشتكي ؛
فأنا أشك أن هي أو أنا
سوف نشعر أننا قد تُركنا وحيدين .

**(٤٥) كينتوكو كو / فوجيوارا نو كوريماسا : /**

لا ريب ، ما من أحد هناك
سوف ينبث بكلمة إشفاق ،
عن حبي المفقود .
الآن النهاية المناسبة لحماقتي
أن أرفل في العدم .

**(٤٦) سوني نو يوشيتادا :**

مثل ملاحٍ
مبحر عبر مضيقِ يوورا
مع موجته مضى ،
حيثما الحب العميق ،
أنا لا أعرف أضاليل الهدف .

**(٤٧) / الراهب / آيكي هوشي :**

إلى الكوخ المتواضع ،
المكسو بكروم ذات أوراق كثيفة

في عزلته ،
يَجيءُ وقتُ الخريف الكئيب ؛
لكن هناك لا أحد يأتي .

**(٤٨) ميناموتو نو شيجيوكي :**

مثل موجةٍ منقادة ،
تحطمها الرّياحِ العنيفةِ على صخرةٍ ،
كذلك أنا : وحيد
ومحطم فوق الشاطئ ؛
أجتر ما قد كان.

**(٤٩) أوناكاتومي نو يوشينوبو أسون :**

مثل النّيران الحارسة
محفوظة عند المدخلِ الإمبراطوري ،
متوهجة خلال الليل ،
ومتبلدة في الرماد خلال النهار ،
إنه يتوهج الحب فيّ .

**(٥٠) فوجيوارا نو يوشيتاكا :**

لأجل خاطرك الجليل ،
مرة حياتي المتيمة نفسها
لم تكن تروق لي .
لكنها الآن رغبة قلبي
إنها رُبَما بشوق ، تبقى سنوات طولى .

**(٥١) فوجيوارا نو سانيكاتا آسون :**

هكذا يمكن أن أخبرها ،
كم هو عنيف حبي لها ؟
سوف تفهم
أن الحبّ الذي أشعر به تجاهها
يتوهج مثل نبتة النار في إيبوكي .

**(٥٢) فوجيوارا نو ميشينوبو آسون :**

مع أنني أعْرف حقاً
أن اللّيل سَيَأتي ثانية
بعدما يطلع النهار ،
ما زلت ، في الحقيقةِ ، أكْرهُ مشاهدة
انبلاج ضوء الصباحِ .

**(٥٣) / الأم / أودايشو ميشيتسونا نو هاها :**

كذب الخَلّيون ،
خلال ساعات السهد ،
حتى ينبلج ضوء النهار :
يُمكنُ أن تدركَ على أية حال
الخواء في ذلك الليل ؟.

**(٥٤) / الأم / جيدو سانشي نو هاها :**

لو أن تذكري
سوف – من أجله – في سنوات مقبلة
يكون صعباً جداً ؛
لقد كانَ ممتعاً هذا اليوم جداً .
كذلك يَجِبُ أَنْ أُنهي حياتي .

**(٥٥) فوجيوارا نو كينتو :**

مع أنّ الشّلالَ
توقف تدفقه منذ عهد بعيد ،
وصوته قد سَكن ؛
إلا أنه ظل ، في اسمهِ متدفقاً أبداً ،
وفي الشّهرةِ يُحتملُ أن يكون مسْمُوعاً .

**(٥٦) السيدة إزومي شيكيبو :**

قريباً ستنتهي حياتي ؛
عندما أُفني هذا العالم .
وأنساه ..
دعني أتذكر ذلك وحسب :
لقاءً أخيراً معك .

**(٥٧) السيدة موراساكي شيكيبو :**

لقاء في الطّريق ،
لكن لا يُمكنني أَنْ أَعْرفَ بوضوح
لو أنه كان هو ؛
لأن قمر منتصف الليل
في غيمةٍ قَد اختفى .

**(٥٨) دايني نو سانمي / السيدة كاتانيكو : /**

مثل جبل ( آريما )
يُرسلُ حفيف رياحه عبر

سهول الخيزران في إينا ؛
أنا سوف أكون راسخاً وحسب
ولن أنساك أبداً .

(٥٩) / السيدة / أكازومي إمون :
الأفضل للنوم
خليًا ، من الاحتفاظ بالزمن العقيم
خلال مرور الليل ،
إلى أن رَأيتُ القمر الوحيد
اجتزتُ طريقَها المنحدر .

(٦٠) / السيدة / كوشيكيبو نو نايشي :
بوساطة جبل أوي
الطريق إلى إكيونو
بعيدُ للغاية ،
ولا أملك أن أكون معتصماً
ولا عابراً جسره السماوي .

(٦١) / السيدة / إيسي نو أوسوكي :
يُزهرُ الكرز ثماني ثنيات
ذلك في نارا - حاضرة دولتنا القديمة -
قَدْ أزهر ؛
في ثنيات شرفات قصرنا التسع
يعبق عطرهم العذب اليوم .

(٦٢) / السيدة / سي شوناجون :
مختالاً ينعق في منتصف الليل
يضلل السامعين
لكن عند مدخل أوساكا
الحراس ما خدعوا .

(٦٣) / فوجيوارا / ساكيو نو تايو ميشيماسا :
ما من طريق هناك ،
عدا التوسل برسول
لإرسال هذه الكَلِمات إليك ؟
لو أنني أستطيع ، لأتيت إليك
لأقول وداعاً إلى الأبد .

(٦٤) / فوجيوارا / جون شاناجون سادايوري :
عند مطلع الفجر ،
عندما ينتشر الضباب فوق نبع أوجي
ويصعد بأناة وإشراق ،
من المياه الضحلة إلى العمق ،
تتراءى قصبات شبكات الصيد .

(٦٥) / السيدة / ساجامي :
حتى عندما يجعلني حقدك
أصبغ أكمامي بالدموع
في شقاء فاتر ،
أسوأ من الحقد والبؤس
تكون خسارة اسمي الحسن .

(٦٦) / رئيس الدير / ساكي نو دايسوجو جيوسون :
على حافة الجبل
منفردة ، بلا رفيق ،
تنتصب شجرة الكرز .
دونك ، صديقاً وحيداً ،
إلى الآخرين أنا مجهول .

(٦٧) / السيدة / سوو نو نايشي :
لو أنني طرحت رأسي
فوق ذراعه في الظلام
في ليل ربيعي قصير ،
هذه وسادة الحلم البريء
سيكون الموت إسمي الحسن .

(٦٨) / الإمبراطور / سانجو نو إن :
مع أنني لا أريد
أن أعايش ما في هذا العالم الزائف ،
لو أنني أمكث هنا ؛
دعني أتذكر وحسب
هذا منتصف الليل وهذا بزوغ القمر .

(٦٩) / الراهب / نوين هوشي :
بانفجار زوبعة الريح ،
من منحدرات جبل ميمورو

أوراق القيقبِ تتمزق ،
تلك انعطافة نهر تاتسوتا
في براح مطرز غني .

**(٧٠) / الراهب / ريوزين هوشي :**

في عزلتي
أترك كوخي المتواضعِ ،
عندما أنظر حولي ،
في أي مكان ، كانت هي نفسها :
منفردة وحيدة ، ظلمةُ ليل الخريفِ .

**(٧١) دايناجون /ميناموتو نو/ تسونينوبو :**

عندما يأتي المساء ،
من أوراقِ الأرزّ عند بوّابتي ،
تُسمع طرقات لطيفة ؛
و ، نحو كوخي المستديرِ تندفع ،
يدخل نسيم الخريف الطوّاف .

**(٧٢) / السيدة / يوشي نايشيتو كي نو كيه :**

مشهورة تلك الأمواج
تلك الإجازة على ساحل تاكاشي
في غطرسة صاخبة .
لو يجب عليّ أن أذهب قرب ذلك الشاطئ
أنا سوف أُبلّلَ أكمامي وحسب .

**(٧٣) / أوي نو/ جون شاناجون ماسافوسا :**

على ذلك الجبلِ البعيدِ ،
فوق المنحدرِ تحت القمة ،
الكرزِ في ازدهار .
عجباً ، دع سحب الجبل
لا تظهر لحجب المشهد .

**(٧٤) ميناموتو نو توشيوري آسون :**

ليس من أجل ذلك
أنا صليتُ عند المحراب العظيم :
لأنها ستصبح
كالجفاء ، والوهن
كالزوابعِ فوق تلالِ هاسي .

**(٧٥) فوجيوارا لا موتوتوشي :**

مثلما يعد الندى
بحياة جديدة للنبتة العطشى ،
كذلك كان قسمك لي .
وحتى الآن السنة قد انقضت عابرة ،
والخريفِ قد جاء ثانية .

**(٧٦) / فوجيوارا نو تاداميتشي / هوشوجي**
**نو نيودو ساكي نو كوامباكو دايجو دايجين :**

فوق عباب البحرِ الفسيحِ ،
مثلما أُجدّفُ وأَنْظُرُ حولِيَ ،
تتراءى لي
تلك الأمواج البيضاء ، ماضية بعيداً ،
والسّماءُ مشرقة دوماً .

**(٧٧) /الإمبراطور / سوتوكو إن :**

مع أنه نهر سريع
شطرته صخرة
في اندفاع تدفقِه ،
وعلى الرغم من انشعابه ، عليه أن يوغل ،
وأخيراً يتوحد ثانية .

**(٧٨) ميناموتو نو كانيماسا :**

حارس بوّابةِ سوما ،
من نومكَ ، كم من ليالٍ عديدة
قد سهرت
على صيحات البدو ،
مهاجراً من جزيرةِ آواجي ؟ .

**(٧٩) / فوجيوارا / ساكيو نو تايو أكيسوكي :**

انظر ، كم جلية وساطعة
تكون الطرقات المكشوفة بضوء القمر
خلال الغيوم المقطعة
التي ، مع اندفاع ريح الخريفِ ،
رشيقة تطوف عبر السّماءِ .

**(٨٠) / السيدة / تايكين مون- إن نو هوريكاوا :**

هل إلى الأبد

أنه يأمل حبّنا أنْ يَدُومَ ؟ .
إنه لن يجيب .
والآن أفكاري النهارية
مثل شعري الأسودِ ، متشابكة .

**(٨١) فوجيوارا نو سانيسادا :**

عندما أجلتُ نظرتي
نحو المكان حيثما سَمعتُ
نداء الوقواق ،
الشيء الوحيد الذي وجدت
كَانَ قمر الفجر المبكر .

**(٨٢) / الراهب / دوين هوشي :**

مع أن الأحزان العميقة
خلال عاصفتك الوحشيّة ، حياتي
ما زالَت تَتْركُ لي .
لكن دموعي لا أستطيع أن أكفكفها ؛
إنها لا تستطيع تحمّل أحزاني .

**(٨٣) / فوجيوارا / كوتاي كوجو نو تايو توشيناري :**

عن هذا العالم أعتقد
أن هناك لا مكان للهرب .
أردت أن أختفي
في أعماقِ الجبالِ القصية ؛
لكن هناك سمعت بكاءَ الأيائل .

**(٨٤) فوجيوارا نو كيوسوكي آسون :**

لو يجب عليَّ أن أعيش طويلاً ،
إذن لعل أيامي الحاضرة
ربما تَكُونَ حبيبةً إليَّ ؛
فقط كما ملأت أوقاتي الماضية بالأسى
تَجيءُ الآن بخلفية حنونة في الفكر .

**(٨٥) / الراهب / شانيني هوشي :**

خلال ليل ساهر
مشوقاً أعْبُرُ السّاعات ،
بينما تلكأ فجر اليومِ ،
والآن مصراعي غرفة النوم
يحفظان الضوء والحياة عليَّ .

**(٨٦) / الراهب / سايجيو هوشي :**

هل عليَّ أن ألوم القمر
الذي جدد هذه الأحزان ،
كما لو أنها كانت أسى مصوراً ؟
أرفع وجهي قلقاً ،
ألاحظه خلال دموعي .

**(٨٧) جاكورين هوشي :**

ليلة خريفية :
شاهد سُحُبَ الواديَ تتكاثف
خلال أوراق شجرة التنوب
التي ما زالَت تَحْملُ البلل المتَقاطر
من مطر الأيام الباردة المفاجئ .

**(٨٨) كوكا مون-إن نو بيتو / المرافق للإمبراطورة كوكا : /**

بعد ليلة وجيزة واحدة ،
قصيرة كعقلة القصبةِ
ينْمُو في خليجِ نانيوا ،
هل عليَّ أن أشتاق له إلى الأبد
بقلبي المفعم ، حتى انتهاء الحياة ؟ .

**(٨٩) / الأميرة / شوكوشي نايشيئو :**

مثل خيط العقد
نشأ ضعيفاً ، حياتي سوف تنفرط الآن ؛
لأنني لو ظللت أعيشُ ،
كل ما أفعله أن أخفي حبّي
ربما يَنْمو أخيراً واهناً ويزوي .

**(٩٠) / المرافق لإمبراطورة إنبو / إمبو مون-إن نو تايو :**

دعني أريه هذا !
حتى أكمام صائدي السمك
عند ساحل أوجيما ،
على الرغم من أنّ البللَ يتخللها وتبتل ثانية ،
لا تتغيرُ ألوانهم .

(٩١) جو - كايوجوكو نو سيسشو

دايجودايجين / فوجيوارا نو يوشيتسيوني :

في فراشي البارد ،
محجوبة صورة لحافي المطوي ،
إنني أنامَ وحيداً ،
بينما تتجمع خلال ليلِ الصقيع
أسمع أصوات الكركدن الوحيد .

(٩٢) / السيدة / نيجو نو إن نو سانوكي :

مثل صخرةٍ في البحر ،
في المد والجزر تختفي من المنظر ،
كُمّي المغمور بالدموع :
لن تجف للحظةٍ ،
ولا أحد يعرف أنها هناك .

(٩٣) كاماكورا نو أودايجين / ميناموتو نو سانيتومو :

لو عالمنا فقط
يمكن أن يظل دائماً كما هو !
ما من مشهد جميل
لمركب الصيد الصغير ،
موثقاً بالحبال على طول الشّاطئِ .

(٩٤) / فوجيوارا نو / سانجي ماساتسوني :

من جبل يوشينو
عواصف باردة ، ريح خريفية ،
في أعماق الليلِ
ترتعش البلدة القديمة :
أسمع أصوات الأشرعة المندحرة .

(٩٥) /رئيس الدير / ساكي نو دايسوجو جين :

من الدير
على جبل هييئي أنا أراقب
هذا العالم الكئيب
ومع ذلك أنا غير جدير
بأن أحميه بأكمامي المقدسة .

(٩٦) / فوجيوارا نو كينتسيوني / نيودو ساكي نو دايجو- دايجين :

لَيسَ ثلج الزّهورِ ،
الذي تجرفه الريح الهمجية العاصفة
حول شرفة الحديقةِ
الذي يتبدد وينهار ضائعاً
في هذا المكان إنه أنا نفسي .

(٩٧) جون - شاناجون ساداني/

فوجيوارا نو ساداني،فوجيوارا نو تينيكا،/

مثل عشب البحر المالحِ ،
التوهج في سكون المساءِ ،
على شاطئِ ماتسوو ،
وجودي كله متوهج ،
بانتظارِها ، تلك التي لن تَجيء .

(٩٨) / فوجيوارا نو إيتاكا / جوزامّي كاريو :

إلى جدول نارا
يأتي المساء ، وحفيف الرياح
يحرك أوراق أشجار البلوط ؛
لم يترك إشارة صيف
لكن القداسة تَستحمُّ هناك .

(٩٩) / الإمبراطور / جو توبا - نو - إن :

لبعض الرّجال آسى ؛
وبعض الرّجال بغضاء إليَّ ؛
وهذا العالم التّعسِ
لي ، بكل أحزاني ،
مكان بائس .

(١٠٠) / الإمبراطور/ جانتوكو إن :

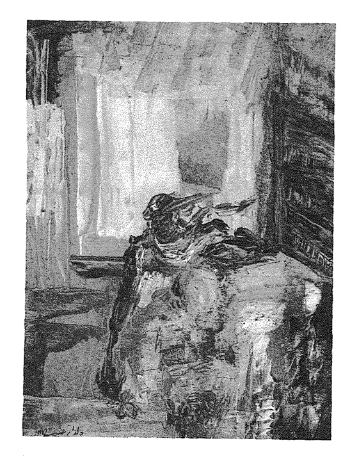
في هذه الدار العتيقة ،
مرصوفة بمائة حجر ،
تنمو السراخس في الإفريز ؛
لكن كثيرة مثلهم تكون ،
ذكرياتي القديمة أكبر .

** الترجمة عن :

Carter, Steven. ((One Hundred Poems by One Hundred Poets, )) in Traditional Japanese Poetry: An Anthology. Stanford: Stanford University Press, 1991. Pages 203 - 238.ncludes Romaji, English translations, and notes on the authors and poems.

# نهار واحد وطريق

طـالـب المعمري


اللوحة للفنان دلدار حسن - سوريا

إلى: و.ط.ن

* لا شيء يستطيل
كالنهار
كأن الحياة
نهارٌ واحدٌ
جمرة أولعت أزلاً
والليل الذي
أعرفه
ليس موتة صغيرة
لصالح كبرى
استراحة لصٍ
ضغينة لنهار
قادم
كم من جسدٍ، أفكارٍ
كالعملة
اتسخت، قدِمتَ
والشرق
نهار واحد.

* ماذا، لو كان لي
جناح طير
هل يستطيل الضجر
لو فتح الطريق
قلبه وأغراني
هل أصل إليكِ
ونرحل
كل شوكة
على القدم
وردة في اليد
لن ننتظرك أيها
الصباح المكرر
سأرمي بوجهك
الكتب والوصايا
ومن أجلكِ - ربما - أنتِ
طريق.

# قصائد

هـــدى حســـين*

## تحنيط الطائر

سأدفن في اللوحة
كل أعقاب السجائر التي طار دخانها
وسأصنع ثقبا لعين الطائر التي تبخرت
ثقب أزرق
يصلح لمومياء مدخنة.

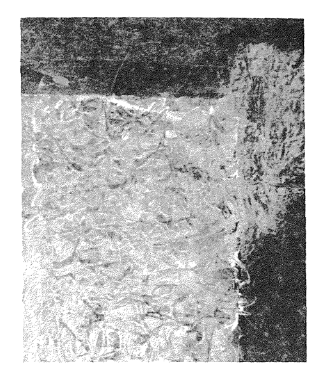
## مشرق الشمس

أنفتح على العالم ببسمة
وبنظرة منكسرة تخفي دهاءً ما
أعرف جيداً أن طيبي القلب يحبون المساكين
وأن المتعجرفين فقاعات من الخوف
لكنني ببساطة هذا النهار لا أبالي
فقط
أتلذذ بمذاق العرقسوس الساخن
الحلو في ذاته
وأكره السكّر كالعادة..
وكطقس لاهوتي مقدس
أروي نخلتي القصيرة في الشرفة
وأطلق صراح ببغاواتي
ثم ألقي التحية بالمحبة
على خريطة مصر الإدارية
التي
على جدار حجرتي
مرشوقة بمسمار.

* * *

تسقط ورقة من شجرة يغزوها النمل من الداخل
ورقة خضراء كزيت الموتى
كالتاريخ تسقط ورقة

* شاعرة من مصر



اللوحة للفنان يوسف أحمد - قطر

بعدها تسقط شجرة.
تحترق غابة بأكملها
الحطب المتفخم بداية الماس.
هذا الخاتم النفيس لكِ
أيتها الغابة التي تُدعى
ذاكرة.

## صانعة التمائم

عندي إبرة حادة
وخرزة
وخيط.
فهل عندك عنق أطوقه بهم
أيها العصفور الذي أسعى وراء قلبه
ودمه وريشه وعظامه الساحرة؟
تزاحمت المناقير
و لم تعد هناك أغنية.
بقي الترقب سمة لمواسم الصيد
وبقيت بقوسي وحربتي وسهامي
أدافع
عن الفخ الذي نصبته سخرية الطبيعة
لحيوانات نافقة.

# صحبة التمثال

يحيى الناعبي

( قل لي كيف كنت تعيش

حلمك في مكان ما ، أقل لك من تكون )

محمود درويش



تمثال ديستويفسكي

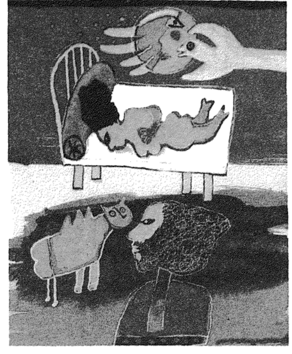
يدي
التي تداعب الضباب المتطاير
سلحفاة تتكور ببطء
وتنسج الحلم الكحلي
في أحضان الجيب.
ما اخترت الطريق ولا الأزقة
بين أشجار الصنوبر
فالغابة المهجورة
لونت الزجاج
الذي يلتهم القلب
على هامش جسد مبلل بالدهشة
أرواح معلقة ومشرئبة
تلوح بما تناثر
من أبخرة الحروب
وشهوة المظاهرات .
بخيال مسيّج بأحزمة الآهات
تمر فراشات
ورسامون بأعمار الغيوم
في متاحف لونت رئة المكان

مروا كما لو كنت منشغلا
بامرأة تحيك لي شركاً للمساء
في مؤامرة
تربض في عينيها.
ساهما في صحبة التمثال
في صمته
الذي لا يوقظ الأطفال
على حاجبيه استقرت السنوات
يغفو قليلا
ومن أحلامه
تنزف الفصول
المتوجة بأرصفة
ومقاه وعربات القطارات
و قوافل غارقة
بثمالة قطط نائمة
مادا في عليائه بتناغم مستمر

جسده الرخامي
خزانة السنوات الملهمة
بجمال الآلهة الأبدي
صور مزحومة بالألوان الفاقعة
يتسرب منها ماء الحفلات
والكرنفالات
في الطريق المجاورة
طيور مزهوة
حول شلالات
من شظايا الماضي
بينما التمثال
في مشهد قديم
يغني على ضفة النهر
روحة سابحة في العراء
الأقرب إليه
من حياة تلاشت كالظلال .

# مشاهد من ليل مدينة ما

رشـا عمـــران*


اللوحة للفنان كوريني - هولندا

**في المشهد الأول**

في البار الشعبي
البار المجاور للبحر
كان رجال مسنون يبعثرون ما تبقى من أسنانهم على طاولات الليل
بينما بعض الفتيات يهيئن كعوب أحذيتهن العالية لفتح آخر حبات الفستق
في الصحون شبه الفارغة
الرجال المسنون
الفتيات بفضيحة صباهن
كؤوس الشراب التي بقعتها الشهوات المراوغة
المطر الخفيف يحاول تهدئة رمال تصر على الضجيج
البحر فقط
بوحدته الأزلية
سيذكر ذات يوم
أن حياة ما عبرت هنا
و أن الزمن ليس غير ظل ساخر
لأغنية بلغات مضطربة
اختبأت في القشرة القاسية
لحبة فستق أخيرة

**في المشهد الثاني**

حيث المكان يحتشد بين جدران بنوافذ مفتوحة
رجال كثيرون
و نساء أكثر
رجال بيض وصفر وسود وبين بين
نساء بيض وصفر وشقر وسود وبين بين
بلا اكتراث يخلع الرجال قمصان شهواتهم
ثم يمددونها تحت عبور النساء
بدراية واضحة ترتدي النساء ما يشبه الرغبة
قبل عبورهن الصاخب نحو الدوران المضطرب
حول حلبة الرقص
الرجال الكثر
النساء الأكثر
الأجساد المتمايلة ، المتلاحمة ، المتلاقية
أجساد متشابهة

* شاعرة من سوريا

أجساد مختلفة
الخمر الهاطل كمطر يحاول أن يهدئ رمالا
تصر على الضجيج
وحده القمر
يراقب المشهد من النوافذ المفتوحة
القمر من وحشة مكانه
سيذكر يوما
أن حياة عبرت هنا
و أن الزمن ليس غير ظل ساخر
لقمصان تبعثرت
تحت العبور المحموم
للأجساد الذاهلة

**في المشهد الثالث**

شارع طويل وفارغ ومعتم
رمال يفرق تصادمها قوافل الصمت المنحنية
كأقواس الحداد
رجل يهرب من عتمة الروح المالحة
امرأة تهرب من عباءة الكتف والنهار
رجل وحيد
امرأة وحيدة
سيارة تتخفى في سوادها
أعقاب سجائر مطفأة على المقعد الأمامي
بقايا دموع كحلية على منديل أبيض
لهاث كالمطر يصر أن يهدئ الرمال التي لا تهدأ
حجر وحيد
حجر لا يوحي بشيء
حجر فقط
سيذكر أن حياة عبرت هنا
و أن الزمن ليس غير ظل ساخر
لدمعة داكنة
بقيت فوق منديل أبيض
على المقعد الأمامي

**في المشهد الرابع**

شارع طويل
شارع
مزدحم، ضاج، مضاء
ضجيج كرياح تمعن في تأنيب الرمال المشاغبة
على الرصيف الضيق
كان شاب بلون اللوز
كانت فتاة بنكهة العنب
كانت يدان تقتربان
شهوة مراوغة
كانت تخترع بيتا وسريرا وأطفالا بطعم الحب
اليدان تقتربان أكثر
تشتبكان
على رصيف ضيق
رصيف عتيق
سيذكر يوما
أن حياة عبرت هنا
و أن الزمن ليس غير ظل ساخر
لأصابع ملتهبة
اشتبكت في حلم مراوغ
عن البيت
و السرير
و عن أطفال
بلون الحب

# الْمَنَازِلُ

أحمد بلحاج آية وارهام*

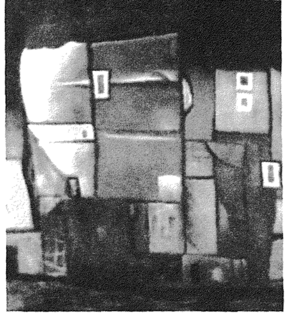
تَعُودُ لِتَسْكُنَنَا
حُجُرَاتُ الْمَنَازِلِ
تِلْكَ الَّتِي غَرَّبَتْنَا الْفَجَائِعُ عَنْهَا
لِسُلْطَتِهَا نَفَسُ الصُّبْحِ،
كُلُّ الْجِهَاتِ الَّتِي حَمَلَتْنَا مِيَاهُ اشْتِبَاهٍ
عَلَى الأفقِ تَزْرَعُ لَوْنَ الْغَرَقْ
فَأَيَّةُ فَاكِهَةٍ فِي يَدَيْنَا نَدَاهَا انْتَلَقْ؟.

* * *

نُسَافِرُ فِي الْحُجُرَاتِ
خُيُولُ الطُّفُولَةِ عِطْرٌ
نُضِيءُ بِهِ فَلَوَاتِ الزَّمَانِ
الزَّمَانُ الَّذِي شَقَّ لَحْمَ الْكِبَارِ
بِمِحْرَاثِ أَنْفَاسِهِ
وَ تَضَاغَى بِآبَارِهِ
حُلُمُ الرَّاحِلِينْ،
حَدَائِقُ أَجْدَادِهِمْ
تَتَفَتَّحُ فِينَا
إِذَا هَطَلَتْ سُحُبٌ مِنْ حَنِينْ.

* * *

عَلَى شَرْشَفِ الأغْنِيَاتِ نُلاعِبُ أَشْيَاءَ
كَانَتْ هُنَاكَ تَفُوحُ بِمَكْنُونِهَا
بُسُطٌ مِنْ حَرِيرِ الأَمَاسِي
جَدَاوِلُ تُرْضِعُ كَرْمَ الْحَنَايَا
وَ أَحْبَابُ سَمْنٍ
تُغَطِّي الطَّرَافَةُ أَشْكَالَهَا.
لَمْ نَكُنْ فِي الْبَدَاهَةِ نَسْبَحُ
فَخُّ الْغَرَابَةِ كَانَ الدَّلِيلَ إِلَى اسْمِ خُطَانَا
الْكَوَائِنُ تَشْرَبُ مِنْ نَبْضِنَا جَذَلاً


اللوحة للفنانة سناء الصابري - عُمان

وَ الْبَيَادِرُ نَكْتُبُ فِي دَمِهَا أَلِفاً،
كَيْفَ يَخْطِفُنَا الصَّمْتُ؟
أَوْ كَيْفَ أَرْوَاحُنَا تَنْحَنِي لِلْمَنَافِي؟ !
الْمَنَازِلُ جِذْرُ النُّفُوسِ الَّتِي لاَ تُهَادِنُ عَسْفَ الرِّيَاحْ.

* * *

تَعُودُ عَلَى فِضَّةٍ مِنْ جَنَاحْ
نَشِيشاً كَأُخْيُولَةِ الإصْطِبَاحْ
نُقَبِّلُ فِيهَا مَكَامِنَ عُمْرٍ؛
ظِلالُهُ تَمْسَحُ عَنَّا الْجِرَاحْ
وَ مَا أَكَلَتْنَا بَهَاءً،
إِذَا نَحْنُ غِبْنَا تُفَتِّشُ عَنَّا
قَنَادِيلُهَا رِيشَةٌ فِي وُجُوهِ اللَّيَالِي
لَهَا الأزْمِنَهْ
تُصَلِّي عَلَى وَقْعِ أَجْسَادِنَا
وَ لَهَا الأفْئِدَهْ
تُطَرِّزُ بَحْرَ التَّآوِيلِ
أَنَّى الطِّبَاعُ ارْتَدَتْ جُبَّةَ الإفْكِ
وارْتَقَصَتْ فَوْقَ جَمْرِ النُّوَاحْ.

* * *

لِطَعْمِ الْمَنَازِلِ نَأْتِي فَرَاشاً
سَمَاءُ الْمَخَايِيلِ مِصْبَاحُنَا
وَ التَّوَارِيخُ مَاءُ الشُّكُولْ.

* شاعر من المغرب

# صار نخلة

زهـران القـاسمي*

السماء خفيضة
قال لي بوابها ...
... لا توقظ الصمت
اتركه ينام هنا
وارتفعْ قيدَ حياةٍ إلى فوق
سوف يحملك الرفرف إليك
هنالك تلتقي بنفسك
قل لها كل شيء

كان الظلام كأسا مدلوقا في الأرجاء
والرفرف يعلو ويعلو
كل شيء يبتعد ..
أرتفعُ وكأنني
أهوي ... ... ...
لكن السماء ما زالت خفيضة

لو كان لنا أن نعيد ترتيب الأرصفة
لسمعنا نداءات أمهاتنا

أنا بائع متجول
أبيع زهوراً وحلوى وأدوات زينة
دخلت هذه المدينة
قطعتها شارعا شارعا
حارة حارة
شبرا شبرا
لم أجد من أبيعه أو أجيبه
لم أتكلم مع أحد من زماااااااااان
فوق هذا كله ...
ضللت الطريق للخروج

* شاعر من سلطنة عُمان



اللوحة للفنان عبدالله العريمي - عُمان

وحدهم الذين ينامون كثيراً
ينعمون بلذة الحياة

أرسم جبلا
أقف على قمته
أنثر في الجهات جراثيمَ أمراضٍ فتاكة
سوف ينتهي كل شيء
سوف أستريح بعدها
كريشة كفَّ الهواءُ عن التلاعب بها
سأصم أذني بأصابعي
فلا أسمع صوت الضمير
سأصرخ في التخوم
لمن الملك اليوم ؟
وسوف تجتاحني بعدها سكينة الأبدية

يحدث أنُ أغيب في خطواتي
فهل نسكن حاضرنا حقا ؟
يحدث أن تتآكل الأرض

لتوقظنا منا
تُرى ...
لماذا رفض القمر إبقاء الغازات المتبخرة لحظة
تكوينه
رغم الجاذبية التي يتميز بها
ورغم النظريات التي تحتم تكونه من الأرض
وانفصاله عنها ؟
يحدث ...

تلك الغابة لم تكن إلا أنت
كأن الضوء يخترق عتمة مشاعري
صار شفةً تمتص طفولة الحب
في قماطه الزهري
سوف أذرع امتداد ظلالك الخريفية
أيها الوجع الموغل فيّ

حتى ذلك النهار الذي ولى
والذي سجلته وسخرت منه ومني
ولّى
حتى تلك الأمنية ليلة البارحة
في الفندق الذي نمت فيه ...
... مثل وعل
تلاشت ...
حتى الظلم الواقع على الطريق
من كثرة ما نخطو عليه
حتى أنا
توجس مغبرّ

قادمٌ من حكمة أجدادي وحياتهم
من زمن أزلي واسع كالصحراء
باحثا عن أسرار
نسيتها في نفسي
استمعت للريح تحمل وصايا أجدادي
تتلوها عليّ
ظننت أني أفهم ما قالت

وعندما انتهت من تلاوتها
خلعتُ آلة الحرب
واسترحت في الصمت

لم أكترث بما قاله امرؤ القيس
ولا ما قالت المعلقات
اكتفيت أن أعلق كل شيء برقبتي
داخلا سوق التكنولوجيا
حيث طنين الآلات والمعلومات والنظريات
ينهمر في كل مكان
بينما كان للإلياذة نصبٌ رائع في أرقى الميادين
كانت التفاعلات النووية تأكل موروثي
المعلق برقبتي كتميمة

أنا آخر العرب ....
أجلس في زاوية من زوايا القلعة
التي شهدت فصولا من الموت
عقلي بجانبي
في صندوق خشبي صغير
وجسدي ذابلٌ وجاف
كمومياء ...
جمجمتي ملتصقة على الزاوية بمسمارين
يأكلهما الصدأ
بينما عيناي .. تحدقان منهما
في الفراغ الأبدي للمستقبل .

أنتَ أيها السيد الذي يتبعني
ما الذي تريد ؟
تجاهلتك كثيراً
تندس بين أشيائي
تتنصت عليّ وتراقبني
أعرف كل شيء عنك
كما تعرف عني
قلدتك كما قلدتني
تبعتك في تتبعك لي

وتجسست عليك
هل أنت ظل ؟
كلما أظلمت
تشع أكثر
ها أنت تختفي لأول مرة في حياتي
هل تحنّ إلى لعبة الغُميّضة ؟
لكنك لن تعود
أفهمك الآن
أنت لست ظلا
أنت شيء ما
بل أنت لا شيء

ما الذي تريد
حتى تعود اليّ
بينما كنتُ أصلي
أحسستُ كلّ شيء يركع معي
وعندما سجدت
كانت المئذنة تقطع الطريق
على العابرين

أتيه في هذه البادية الواسعة
أبحث عن ريح حملت خبراً لي
من مجنون ليلى
علمت أنها تختبئ في قبضة مارد
اندس تحت الرمل
ها أنا أطوي رياح الصحراء
وأخبئها في (سَحَارة)
لن تصلني وصيتك يا قيس
ولأجلك ...
سأمنع الرياح من التناسل

أصدقائي الموتى
كانوا هناك
لم نتفق على شيء
إلا على تلك التحايا الغريبة
التي تولدت بيننا
الأصدقاء الموتى يفرغون طيبتهم
وها نحن دون أن ندري
نشعر بنشوة أقرب للتألم

الجنون
تلك الشجرة الوحيدة
التي تقف وجهاً لوجه
أمام مدى يبني أهرامات وهمٍ
تسمى العقول

عندما ستصحو تلك الطفلة
التي خلقتها من همس زنبقة حزينة
سأقول لها غني
ساعتها
لن تتلبد السماء بالغيم
إنما تمطر ناراً
لآلهةٍ حديثة
تنسج ثوب أوديسا جديداً

كأغنيةٍ حديثة
كسهم يمرق بروعته
كرفرفة فراشة
أسعى لإشعال جذوة الصبح فيكِ
يا ربة الحجر
أنا خالقِك المستقيل من الرقصات المجنونة
لتلك الآلهة الاستثنائية
تمر مسرعة ناحية إلى قصورها في البرزخ
بينما أخلقُ لأجلك ...
أرجوحة من شذى

كلما هممت بتذكرك
جرّتني سحابة من عيونهن
ناحية البعيد

فأنساكِ

في الصباح
عندما استيقظ
كانت تحتل رأسه نخلة طويلة
تدلت عذوقها ناضجة
حدَّقَ في المرآة
لم يصدق نفسه
لكنه لم يحس بثقل ولا بألم
كل ما فكر فيه
كيف يستطيع أن يمشي في شوارع قريته
بنخلته الطويلة
شيء آخر شغل وقته
كيف سيسقيها ؟
ومن سيجني عذوقها ؟
كان ينحني بصعوبة أمام الأبواب
حتى لا تعيقه في الخروج والدخول
لكنه بعد زمن
تعب من المشي
فوقف مكانه
صار نخلة ... ... ...

في السماء
في صعودي الأخير
سأختار ركنا نائيا
سأتخلى عن أوراقي الثبوتية
ثم أتوسد حجرا ناعماً
...... وأنااااااام

أشطب المدى
ولستُ سوى كلمة خرجت ذات هذيان
فذابت في العواصف المختزنة
في حجارة بيت قديم
تعذبه سيرة ساكنيه

في عوالم البشر الذين لم أخلقهم
أمنيات وأحلام
أسرقها منهم
لأختزنها لهم في الموت
لعلهم يحتاجون إليها
ولكل الأسرى السياسيين
سوف أدير ظهري هذه المرة
لأنهم أرادوا أن يحلموا
بسماء ليست كسمائي
بأرض ليست كأرضي
سوف أترك أحلامهم
ترعى أشواكا
بينما تحوم في
غيبتها التي قدرتُ لها
ولن تعود إليهم
إلا
كجبين ماضٍ مُغبر

في الظلام
هنالك .. في الظلام
ملايين العيون
تتقافز وتتآمر ضدي

الأحلام
ماهي إلا تجمع أرواح الموتى
التي تتخذ من
جماجمنا مساكنَ للنوم
تستيقظ عندما نغيب
لتمارس حيواتها الافتراضية

فيا أيها القوم ...
أعطوني هوياتكم
لن تحتاجون إليها
فالهاوية كالسماء أيضا
ليست بحاجة لمعرفة ما كان .




# ريو دو جانيرو:
# الاغتسال من أدران الذات بمشاهدة العالَم

خليل النعيمي*

في «ريو دو جانيرو»، بقيت، لفترة طويلة، مكتوماً! بقيتُ كالحابس النسمة، إلى أن التقيتُ بالرجل الذي يغني بقدميه. في شاطئ «كوبا كابانا» الرائع تحت قباب الجبال السندسية، يفترش الرجل الأرض. يقعي فوق فراش أخضر، وبقدميه العاريتين يدير النوتة الموسيقية، وهو يشدو بصوت جميل. صوته الأخَنّ السائل مثل «زهر العسل» في «الصخب والعنف» هو الذي جعلني اكتشف الجبال العملاقة الواقفة، منذ الأزل، فوق المحيط. جبال راسخة «كانت في مكانها» قبل أن يصل إلى هذه الوهاد المائية، المغامرون البرتغاليون، البارحة (أقصد منذ قبل قرون).

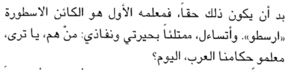
جبال خُضْر، عميقة الأبعاد، رؤوسها تنبع من قلب المحيط الذي بدا، وكأنه تعب بعد طول مخاض. رؤوسها الصخرية تتقلب في الفضاء ناظرة من نحو إلى نحو، دون أن تُزعج نظراتي. الرجل القحة الذي يغني بقدميه هو الذي فجّر في نفسي الرغبة في ملاحظة الأبعاد الكونية لهذا العالم السحري الذي اكتشفه «العالم القديم» عندما أدار للشرق ظهره، وأخذ يسيل في طريق الماء.

يقول الفيلسوف الفرنسي« ميشيل سيْر»: أن «فرنسا» أخطأتْ، في بدء، طريق الحداثة الكونية لأنها: اختارت التاريخ (حملة مصر) مقابل الجغرافيا (حملة الانجليزي كوك)، والبَرّ المحدود (نابليون قائد بري) مقابل البحر اللامحدود (كوك قائد بحري)، والشرق القديم، مقابل المحيطات الجديدة. ولكنها بذلت، وما زالت تبذل، مجهودات عظمى للحاق بمن سبقوها على دروب الحداثة.

هنا، فقط، ازاء هذه الفضاءات اللامحدودة من الروعة والثراء، فيما وراء المحيط الأطلسي الذي أرعب العرب، استوعبُ، لأول مرة وبوضوح، عمق هذه المقولة التي تفسّر، إلى حد كبير، تقهقر العالم العربي الذي انكفأ، ذات يوم، أمام «بحر

* روائي وطبيب جراح يقيم في باريس

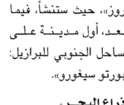
الظلمات»، خاسراً «معركة الماء» التي ربحها «الغرب البحري» مؤسساً، بذلك، فضاءه الحداثيَّ الذي لا يقاوَم!
عندما داهمتني رغبة الكتابة، جلستُ على أول مقعد شارعي وجدته شاغراً، ولم يكن ثمة غيره. على المقعد الملوث، نفسه، يجلس رجل برازيلي، أسمر، عريض الجبهة، صامت وحزين، يشبه « جمال الغيطاني»، وكأنه الأخ التوأم له. رحّب بي، دون أن أطلب منه شيئاً، وأفسح لي مكاناً أجلس فيه على راحتي، لأسمع الصوت والصدى!
أجلس وسط الدهماء في شاطئ «كوبا كابانا» الشهير الذي تحتلّه الكتل البشرية العديدة الحجوم والأجناس. صدورها مكشوفة، ومؤخراتها عرضة للريح، وخصورها تتمايل في ضوء النهار الحالم، الذي أشرقتْ شمسه للتوّ! الأجساد هنا في عرس يومي دائم، حتى وأنت تقرأ الأسى على الوجوه. أية حياة هي هذه المملوءة بالحرية والشغف والرغبة؟ وتكاد تنهر نفسك زاجراً لئلاّ تقع ضحية الغيث المنبثق من الأوراك.
واستعيد مقولة قديمة كرهتها من كثرة ترددادي لها: «الحب هو الإخلاص، والإخلاص أكلتْه الرغبة»! ولكن عن أية رغبة أتحدث في «البرازيل»؟ وفي ريو دو جانيرو»، بالذات؟ وبالخصوص عن أي حب؟ وفي النهاية، ما هو الحب إن لم يكن حبك للعالَم؟ وستدرك، عندما ترتقي الجبال الخضر المحيطة بريو دو جانيرو، أن المسألة لا تتعلق « بالوجود والعدم»، تلك المقولة النظرية البائسة التي تسلطت عليّ في الشام، وإنما هي، في الحقيقة، «الكون أو العدم»! فلا معنى للوجود خارج الكوزموس العظيم.
سأجلس في مقاهي الشاطئ التي تشبه، إلى حد بعيد، «جراديق الجزيرة» على «الخابور». وسأتمتّع بنسيم الضحى «الدمشقي» وعيوني تمتلئ بأجساد كائنات، وجودها بحد ذاته، يعتبر سراً مبهجاً من أسرار الكون.
الطبيعة، هنا، ليست صامتة. إنها تتكلم. تلمس تاريخ الكائن فتغويه. مدوراتها الأرضية التي تنبع من الماء رطبة وخضراء. واستداراتها مثل استدارات غانية بكْماء، لا تملّ من التلَمّس. الماء تحتها تبدو مثل أجران الدمع الحزين. تتطلّع إلى قممها العالية فلا تنال بصراً. هي لا تتأثر بالنظر العابر. إنها تريد السماء المعلّقة في أفقها البهيّ. وأنت تختبئ في ذاتك كالملاحَق «على الدوام».
الكون جزيرة! هذا ما تؤكده العين البصيرة التي تغرق حتى أذنيها في أرض السراب البرازيليّ! هنا، تفهم أن حسّية الكائنات ليست مصطنعة، ولا هي مغرضة. إنها تعبير الحياة الصادق عن أهوائها. وهي، مع ذلك، لا تحمل طيشاً، وإنما إغراء: إغراء الرغبة النائسة بين الشجر والماء.
منظر الكتل الأرضية السود المنبثقة من البحر برؤوسها المظلمة مثل قلب عتيق يثير الرعب، وكنت في أسوأ حالاتي. ماذا أفعل غير أن أمشي كثيراً علّني أنسى ما لا يُنسى.
«ريو دو جانيرو» مخيفة في المساء. نهودها الكمأية تثير القلق العميق في النفس. لم أكن أتصوّر أنني سأرى أرضاً بمثل هذه الفتنة. لكأن جموع الشياطين انطلقت لتقبض الروح في هذه المكان وفي اللحظة التوّ! جاءت لتفعل ذلك، وهو أمر المحيط لها، لتفعله على مرأى من الخلق، والناس حولك يمشون بلا اهتمام. وقررت أن أقاوم ذلك الرعب المسائي، ولكن كيف؟
في المساء يشعلون فوانيسهم الكهربائية، ويبسطون على حافة المحيط أغراضهم: عرانيس الذرة المسلوقة (كما في عرنوس بدمشق)، ومعاضد بنية بلا مزية، وأبسطة صفر لماعة، وعقود من الخشب والتراب، ومناشف مختلفة الألوان والحجوم، وأدوات زينة رخيصة، وأشياء كثيرة أخرى لا تسر الناظرين، إن لم تُثِرْ عدائيتهم السلعية.
واستجيب لرغبتي القديمة في «الشام»، أنهش العرنوس بشهية نسيتها منذ أكثر من عشرين عاماً. عرنوس مبلل بمائه الساخن والمليح، يستجيب للقَضْم مُلْتَذاً بآثار عضّاتك الطرية، مثل فتاة تتحمّل بمتعة قسوة اللقاء. أيتها الحياة التي لا تعود القهقرى، كيف نتحكّم بسعادتنا عندما نلتقي بصُوَر غابرة منكِ؟
في الصباح الشفيف لريو امتلئ برؤية الماء، تُجَزِّرها الجبال البركانية التي انبثقتْ من عمق البحر، ذات يوم. من الطابق السابع والثلاثين في«الميريديان» الذي أقيم على شاطئ «كوباكابانا»، أُجيل النظر حائراً: العالَم مكان، والتاريخ كذلك!
ولربما كان هذا المبدأ، نفسه، وراء حركات ارتحال الشعوب عبر التاريخ الطويل. وراء تلك الارتحالات الإنسانية الكبرى التي كانت تحمل، في الماضي، قدراً كبيراً من الاكتشافات! وإن كانت اكتشافات مغرضة، كما نتصورها اليوم، ونحن في ذلك على حق! فإلى جانب ما يكتشفه الكائن القادم من بعيد، ثمة، دائماً، ««حصيلة»، أو «إثراء» مادياً كان أم معنوياً، من أجله جاب الآفاق، وتغرّب.
ولا أظن أن «الاسكندر الكبير» المقدوني كان يركض، وهو في عزّ شبابه، فقط، من أجل أن يدمّر الجيوش التي «اعتبرها» عدوّة. ولقد كان يفعل ذلك وبين يديه كتاب، كما يقولون. ولا



بد أن يكون ذلك حقاً، فمعلمه الأول هو الكائن الاسطورة «ارسطو». وأتساءل، ممتلئاً بحيرتي ونفاذي: منْ هم، يا ترى، معلمو حكامنا العرب، اليوم؟
محتقناً مثل جرح مليء بالصديد، سافرتُ. سافرتُ ممتلئاً بالضغينة والمقت. ضغينة ضد وضعي اللامجدي، ومقت للذات التي تخلّتْ عن آمالها. ذات اتسعتْ من كثرة تفاهاتها حتى صارت على حافة الإنفجار. و«ريو» قد تفعل هذا.
البنت شبه العارية تنام على الحجر في صباح «ريو» الجميل، وحولها صبية عراة، يحاولون إيقاظها عبثاً. سهادها عميق في صقيع الصباح اللافح، برغم نور الشمس التي بدأت تستعد لتدفئة الكون. لكن البنت لا تنام من السهاد، وإنما من الجوع المبثوث في أعضائها مثل حمّى لا تُقاوَم. بنت تكاد أن تموت من الإهمال في إنسانية مبشومة من الغنى والابتذال! وأتجاوز المنظر اللاانساني، مؤقتاً، لاشتري «جوهرة صغيرة» من جواهر البرازيل، مؤكداً لنفسي أنني، هكذا، ارتبط بالموت.

**نيسان ١٥٠٠**

كل شيء حدث عند سقوط الاندلس. عند خروج العرب من التاريخ (تاريخ الجغرافيا المضيء يوم عبروا البُحَيْر المتوسط إلى الغرب)، عند خروجهم من الحضارة إلى الظلام: ظلام الإنكفاء على الذات الذي ما زالوا يرتعون فيه! لكأن العصور الحديثة صُمِّمَتْ خصيصاً لإقصائهم عن نور العقل الذي ساهموا في إذكائه، ونقله إلى «أوروبا» المتخلفة، يومذاك.
وضع جميل، لم يحافظوا عليه، كما لم يحافظ عليه أي أحد آخر في التاريخ. لا بابل، ولا الفراعنة، ولا الإغريق، ولا الرومان، ولا آخرون لا نعرف عنهم شيئاً. لكن ذلك «لا يشفي الغليل»، ولا يمكن أن يُبرِّر الفشل حتى بتحليله (إلى عوامله الأولية)!
حدث ذلك في شهر نيسان/ ابريل، عام ١٥٠٠، عند غياب الشمس، كانت مجموعة من السفن البرتغالية تتَتبّع آثار النباتات البحرية (آلْغْ مارينْ)، فوق الماء، لاحقة سرب النوارس في الأعالي، إلى ان اكتشفتْ في البعيد، هضبة عملاقة تنبع من قلب البحر، عمّدوها (كالعادة) باسم «هضبة باسْكوال»، وعلى الفور غرَس الكابتن «بيدرو الفاريس كابرال» في قلبها صليباً من الخشب، وأعطاها لقب: « جزيرة فيرا كروزو»، معتقداً، لعظمتها، أنها أرض كبيرة، لا هضبة نابعة من الماء، وشبه معزولة. وفي الصباح، سيغرس صليباً خشبياً آخر في الشاطئ الجميل المندلق منها، بعد أن عمّده، هو الآخر، لاعتقاده بأنه أرض جديدة، باسم:«أرض سانتا

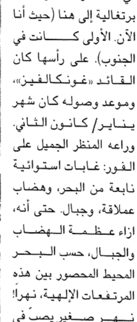


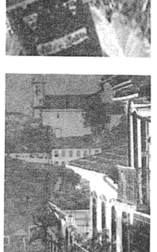
كروز»، حيث ستنشأ، فيما بعد، أول مدينة على الساحل الجنوبي للبرازيل: «بورتو سيغورو».

**«ذراع البحر»**

تشويه الأمكنة أعظم من تشويه الكائنات! هذا ما خطر لي وأنا استعيد التسميات البرتغالية الصقيعة لهذا العالم البديع الذي ولجوه لأول مرة. وما يزيدني كرباً هو اقتناعي النهائي أن التاويخ لا يعود القهقرى، وأن ما يُسلَب «قد» لا يعود، أبداً، إلى المسلوب منه! وإنْ حدث «وعاد» فسيكون، في الحقيقة، شيئاً آخر (ومع ذلك لا بأس به، عائداً. ولكن أنّى!)
في ١٥٠٢ وصلتْ أول بعثة برتغالية إلى هنا (حيث أنا الآن. الأولى كانت في الجنوب). على رأسها كان القائد «غونكالفيز»، وموعد وصوله كان شهر يناير/ كانون الثاني. وراعه المنظر الجميل على الفور: غابات استوائية نابعة من البحر، وهضاب عملاقة، وجبال. حتى أنه، ازاء عظمة الهضاب والجبال، حسب البحر المحيط المحصور بين هذه المرتفعات الإلهية، نهراً! نهر صغير يصبّ في المحيط، بعيداً. و«على الفور» أطلق على المكان







اسم: «ريو دو جانيرو»/ «نهر كانون الثاني» (موعد وصوله إلى هذا المكان). لكأن الأمكنة لا تاريخ ولها، ولا اهل، ولا اسم! وكان الهنود الاصليون، وهم العليمون بمزايا المكان، يسمونه: «غوانا بارا»/»ذراع البحر».

ذلك، كله، ليس ذلك غريباً على ثقافات البحر المتوسط، وعلى معتقداته. فنحن نُعرف التاريخ «بنقيضه»،فقط! وذلك هو أساس الفكر الأحادي النزعة الذي يلغي التعددية من المنظور الإنساني. فهناك تاريخ ما قبل الميلاد، وما بعده، والتاريخ الهجري، وماقبله (العصر الجاهليّ)، والتاريخ العبري (مِنْ عَبَرَ النهر، يعبر)، وما سبقه! تلك هي، إذن، سمة الثقافات التي لا تعترف بغيرها، ملغية «تاريخه» ومعارفه، ومبدِّلة حتى أسماءه، مشجعة أتباعها على «عدم الاعتراف» بالآخر، دافعة إياهم إلى الامتثال العميق لرؤيتها المحدودة للعالَم، بدلاً من أن تحضَهم على «الرؤية النقدية» البصيرة، التي تتمثّل التراث الانساني بسماحة وبُعْد نظر، حتى وإنْ لم تأخذ به مبدأ وسلوكاً.

يكفي! هذا اليوم، أريد أن أشرب قهوتي بهدوء.

أسير، وحدي، في طرف الجموع المتغالبة، بحذر وارتقاب. قروني ترى أكثر من عيوني، مثل كبش يجانب القطيع ليتميّز عنه، مؤكداً بذلك اهتمامه به. اللونان الأخضر والأصفر يرتسمان في الضوء مثل إشارات تقول لكَ أنك أصبحت بعيداً عن أمكَ الصحراء. وتدركُ، هنا، أن تراكم البشر هو الذي يعطي الأمكنة احتمال متعتها، ويضفي عليها بُعْدها الانساني الرائع، فهو يوحي بعمق إضافي للحياة، حتى لتلك التي تبدو كئيبة ومسطحة. وفي النهاية، مَنْ يستطيع أن يحكم على العالَم الذي يؤمّه بشكل عابر من مجرد نظرة عاجلة إلى بحر مثير من العواطف والغليان؟

في قلب «ريو» أحس بنوع من الاستحالة واللامبالاة. أخيراً، هأنذا، اقتفي أثر الناس الذين لا أعرفهم. وإنْ عرفتُ بعضهم فستكون معرفة بلا مآل. وتلك هي المعرفة الحقيقية، التي من أجلها نتكبد الأسفار والمشقات. إنها، في الحقيقة، حكاية الحياة الانسانية الوحيدة: أن تعرف أحداً لم تعرفه، ولن تعرفه، من بعد! فحتى أولئك الذين نتصوَّر أننا نعرفهم بعمق، وخلال عشرات السنين من معايشتنا لهم، سنكتشف، منذ أن نتعمق في الامر، أننا لا نعرف عنهم، ولا منهم، شيئاً.

أتخبّط حتى النهاية بين أقدام البشر وعيونهم. مركز «ريو دو جانيرو» عالم كامل ومخيف. لا تكاد ترى فيه «غريباً» غيري. الناس فيه ذئاب جائعة تحوم حول فرائس وهمية لم تصل، بعد. لكنها ذئاب مخيفة. مركز المدينة العتيق، أو قلبها الشعبي اللاهث، مختلط وعنيف. الأبنية الحديثة الصارخة تجاور المهترئة القديمة، ولكن المعتنى بها جيداً. العتيق الذي ظل جميلاً، يسعد القلب. واستعيد شارع «عماد الدين» في قلب القاهرة بعماراته التاريخية الرائعة (أو التي كانت كذلك) واليوم، أكلها الغبار والإهمال.

وجودي، وحده، ماشياً هنا، يمكن اعتباره «خدمة كبيرة» أقدمها لهؤلاء السائرين بلا هدف، أو مشروع (ومَنْ أعطاني الحق لأتفوّه بمثل هذه الحماقة)! هؤلاء الذين لم يعودوا، كما يبدو لي، ينتظرون من الحياة إلا أقل ما يمكن :النظرة العاطفة من غريب كئيب مثلهم! وما بإمكاني أن أفعل غير أن أشاركهم، ولو بشكل عابر، هذا المصير؟

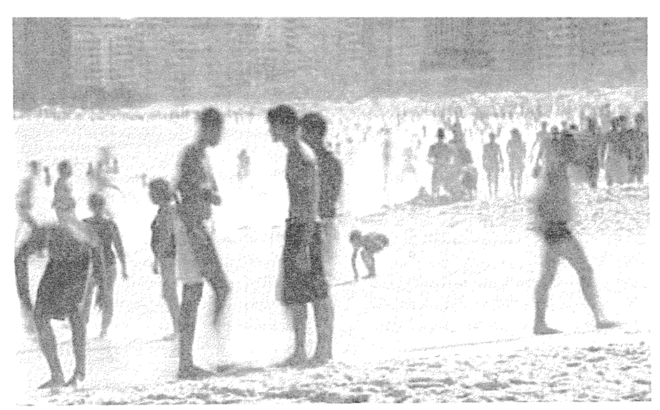
انتبذُ مكاناً قصياً، وأمشي. فالاقتراب من البشر، في قلب «ريو»، خطير بكل المقاييس. ابحَثْ! فلن تجد مثيلاً لهذه الكتل الانسانية الجائحة والملوّثة التي تحدوها رغبة عارمة في الحياة إلا في الهند. لكنني أحب هذا الجو، وهذا الخليط الانساني يملؤني بالسعادة، مثل كلب لقي القطيع بعد أن ضلَّ عنه، طويلاً.

## جغرافية الروعة

على شريط أرضي ضيّق ومحصور بين الجبل والبحر بُنيتْ «ريو دو جانيرو». ولأنها لا يمكن أن تتوسّع عرضاً مثل جسد يابس، توسّعتْ طولاً، متمددة بين الهضاب المتعاقبة حتى آخر الأرض. تمشيها متردداً من كثرة التواءاتها، لكنك سرعان ما تكتشف متعة هذه التعرجات التي لا تنتهي. فأنت لا تخرج من طيّة حتى تصير في أخرى. ومنذ أن يغيب عنك المشهد الخرافي لعناق البحر والجبل، العناق الخالد بين مستلْقٍ وواقف، حتى تطلُّ عليك السوائح المستجيبة للنظر، من جديد. آية من آيات الله العظمى هي ريو دو جانيرو!

ولكي نفهم اختراقها لبلادتنا العاطفية يكفي أن ننظر، قليلاً، إلى الأفق، الذي انكشف، ذات يوم، عن سفن الغزاة المدججين بحرابهم اللئيمةمن أجل تغيير وجه القارة، مرة، وإلى الأبد. وأتساءل: أي معنى، أو مبرر، لخمول الكائن الذي يريد أن يحبس نفسه بين «جدرانه» لحمايتها (من أي شيء؟)، وقد تداخل العالم، عميقاً، منذ آلاف السنين. انظروا!

أتعشّى وحيداً في «عرب». مطعم جميل على ضفاف المحيط. من واجهته المزخرفة ترى الأمواج تتسابق لتلثم الأرض قبل أن تنكفيء حياء! وجدتُ «عرب» صدفة، وأنا أمشي خلال النهار بلا هدى. وعندما جئت إليه، هذا المساء، قصداً، مررت بتمثال لرجل عربي (لبناني، أو سوري) يقف في مواجهة البحر



وعيونه تخترق الأفق نحو البعيد. اسمه: «ابراهيم سويد». وهو صحفي، كما هو مكتوب عند أقدام التمثال البرونزي الجميل. وقفتُ طويلاً أتملّى التمثال العربي الأول الذي أصادفه في غرب الكون. تمثال رجل متوسط القدر، أنيق المظهر، لطيف التعبير، صادق المعشر، «رجل يحترم نفسه»! كدت أنفجر ضاحكاً من هذا المفهوم المتخلف عن الكائن. كنت أتمنى ألا يحترم أحداً، ولكنه في هذه الحالة سيخسر التمثال، ولن أتعرف، أنا عليه. اللعنة! «خيار الكائن القسري»، إذن، هو دائماً بين أن يعيش بطريقة مغايرة وبلا تمثال، أو بأخرى! ولكن مَنْ يعيّن هذه الحدود، في النهاية؟ حدود الوجود غير القابل للتحديد؟

أحب السأم عندما يأتي في آخر الترحال. هذا يعني أني لم أكن لا مبالياً بالمكان الذي أزوره، ولا بأهله الذين أعاشرهم، عابراً، وأنني ما زلتُ اشتاق إلى «مكان إقامتي» الذي تركته سعيداً! الأبدية العاطفية، وحدها، غير مسئمة. وهي لا تعني التعلّق بمكان ولا بكائن، وإنما الموت.

من نافذة الفندق العالية المطلة على البحر، يبدو الفضاء المدوّر الناشق منه، تحت شمس الصباح الصافية، هذا اليوم، لطيفاً بلا ريح. رياضيّو الصباح الباكر يتراكضون بلا عجل على الرمل الأبيض النظيف. وقباب الأرض العملاقة المحاطة بالماء من جميع الجهات، تبدو قريبة من العين مع أنها بعيدة.

لا شيء يعكّر الرؤية هذا الصباح، وهو ما يجعلني قلقاً! قلق متذبذب، وعاطفة بلا وضوح، يتحركان في أعماق القلب. يعيدانني إلى المجهول الذي كان معلوماً: حياتي اليومية! ولَكَمْ أدرك، الآن، أنني لم أكن أعلم منها شيئاً. «المعرفة الصورية» هي التي أكلَتْني. لكأني لم أعش سوى يوم، أو بعض يوم. أي فتنة تسيطر على الكائن لكي يداوم البقاء، ساكناً، في وجوده التعيس؟ وأي الرغبات الخفية يتحكّم في مسيرة حياتنا الثبوطية، دون أن نتمكن، حتى، من التعرّف عليها، لمقاومتها، إنْ تطلّب الأمر ذلك. اسئلة بليدة! لماذا لا نتوحّد مع الطبيعة، مستنشقين روعتها الباذخة، وننسى كل شيء: ما حدث، وما لم يحدث، بعد؟

في الصباح البكر، أقعد هذا اليوم في الجهة الأخرى. جهة الجبال التي تشبه أثداء كونية، تتجاور بحسية بالغة، وتعلو متسامقة حتى الغيم. تلال وأشجار تنبع من عمق البحر، دافعة رؤوسها إلى أعلى ما يمكن، لكي تتنفس هواء الفضاء المدفأ بالشمس.

وفي البعيد، أرى «نهر البرتغالي» الذي لم يكن سوى البحر المحيط نفسه، وقد تصاغر ليربأ البرَّ البرازيلي، ليشبّ «مثل الحصان» خارج الماء. أرى «ريو دو جانيرو» مستلقية على الرمل مثل فاتناتها اللواتي لا يخفين من أجسادهن شيئاً. وأتذكر الجسد العربي البائس، الجسد المسجون في القماش،

مع أن الشمس العربية لا تقل فتنة عن أختها البرازيلية. جسد مطوّق بالأخلاق الكاذبة، محروم من المتعة، ومعطوب بعمق! وأجدني أتنفس بصعوبة، وأنا أردد، منتشياً بالضوء والماء: «بكى صاحبي لما رأى الكون دونه»!

## فوق قمة «كوركوفادو»

يظللنا الشجر من القاع إلى السماء، في صعودنا إلى «الصليب». شجر استوائي، ألوفيّ الأعوام، يحيط بنا ونحن نصعد ببطء إلى «التمثال». من خلال أوراقه (الشجر) المتلاحمة يأتي الضوء بارداً وخفيفاً. تكاد الأجساد أن تغتسل به، مع أن الشمس حارقة في «الخارج». شعور غامر من البهجة والسلام يحيط بك وأنت تتعامل مع الأهالي الودودين، هنا. أنت الآن في نصف الكرة الجنوبي، ويختلف الفكر والتاريخ، عنهما هناك.

تاريخ نصف الكرة الشمالي، وبخاصة «تاريخ البحر المتوسط، بشقيه الشرقي والغربي، مبني على الحرب والاستيلاء. وأبطاله، كلهم، تقريباً، محاربون، وقواد، ومستولون: الاسكندر الأكبر، جنكيز خان، أباطرة الرومان، هانيبعل، كسرى أنوشروان، الفاتحون العرب (طارق بن زياد، مثلاً)، نابليون، المغامرون الأوروبيون الذين غزوا أمريكا، حتى لا نذكر إلا الوقائع الكبرى في هذه التاريخ الحروبي.

أما نصف الكرة الجنوبي (أوعلى الأقل ما وصلنا منه، وعنه) فهو تاريخ مسالم إجمالاً (إذ لا بد من شقاقات، وخلافات محلية). لكنهم لم يعبروا المحيطات ليستولوا على أوروبا، أو آسيا . مثلاً. وفجأة، تتبعثر الفكرة من رأسي، عندما يكرر السائق: وصلنا! وصلنا!

يقذفني التاكسي عند أقدام التمثال الجبار، «تمثال الصليب» فاتحاً ذراعيه على آخرهما ليستقبل بهما الفاتحين الآتين من وراء المحيطات، يتبعهم رعيل الأهالي الذين انصاعوا، أخيراً، لإرادة الملك والرب! وتمثال المسيح المخلّص،هذا، الواقف فوق «ذراع البحر» التي أصبحتْ تُسمّى، بإرادة البرتغالي الفاتح: «ريو دو جانيرو». هذا التمثال العملاق هو حارس المدينة، وفاديها. طوله (التمثال) ٣٨ متراً، ويزن ٧٠٠ طن، صممه المهندس البرازيلي: «هيتور سيلفا كوستا»، ونحته الفنان الفرنسي«بول لاندوفسكي»، وافتتح سنة ١٩٣١ .

تحت التمثال الجبار أقف صامتاً فترة طويلة من الزمن، والناس يمرون بي سُكارى من النشوة والذهول! أتملّى، راعشاً، ظهره العريض، وذراعيه الممدودتين على أقصاهما. لكأن الحجر يلين، ويتمدد لاستقبال القادمين برحمة وتواضع.

عجين الحجر المصنوع منه التمثال هذا يحكي تاريخ الاستيلاء البرتغالي على هذه القارة منذ خمسة قرون، فقط، وهاهم ذا، إلى الأبد«غرّبوها». وأتذكر آخرين (دون أن تكون هذه الذكرى حنيناً استعاديا) استوطنوا أمكنة أخرى، لقرون أطول، واقتُلِعوا منها كما تقتلِع الريح الصَرْصَر شوكَ «العاقول» اليابس من الصحراء! لا بد أن في الأمر سِرّاً!

أظل واقفاً حتى يملأ الغثيان نفسي. وأصير أرقى. أنا في أعلى الأرض. وعليّ أن أستعمل الآن قدميّ. أحب أن أرقى إلى أعلى مايمكن. أن أرى البحر من السماء. أن أحيط بالأرض بنظرة واحدة. أحب أن أمسك الطبيعة بين راحتيّ، وكأنها نهد امرأة شغوف. أريد أن أتخلّص، فوق هذه الشهقة الكونية، من كوابيسي الصحراوية المنبسطة مثل رقعة بلا قاع. أريد أن أصعد الجلجلة، الآن!

سأبكي، وكأن الفرح بلا مأتم لا معنى له (مفهوم شرقي آخر عن الحياة)! أبكي، وأنا أرى وجه المسيح المشرقي، مسيح فلسطين مصلوباً فوق جبل في البرازيل! المسيح البابليّ، أكاد أقول. نبي ثاني ديانة توحيدية نشأت في المشرق العربي، ومنه عمّت الكون، فاتحاً ذراعيه، حاضناً نور الأرض، وكأنه يبارك الغزاة الجدد: تعالوا إلى أرض الهنود! وهنا، مع الأسف، لا وجود للهنود، ولا أثر لمعابدهم، ومع ذلك بدأ العالم ينبشهم من أعماق ذواكر التاريخ!

من تحت أقدام الصليب، يبدو شاطئ «كوبا كابانا» الشهير شريطاً أبيض، والناس ذباب! من هنا لا يُرى غير قمم الجبال، والشجر العملاق يبدو بساطاً أخضر مستعداً لكي يُمشى عليه. ولأول مرة، أرى الجزر المعزولة. أرى قممها المكوّرة، وكأنها حبات الكون الأزلي، وقد تبللت بالماء. بحر وتلال، تلك هي «ريو دو جانيرو»! لا، لا لوم على الغزاة البرتغاليين عندما اعتبروا البحر نهراً كبيراً. فالبحر هنا تُطوّقه التلال، وتحجزه المرتفعات العملاقة التي تقسم الأرض إلى بحيرات متناثرة، مثل حُبيبات الخردل في صحراء زرقاء لا نهاية لها.

حدث شيء ما هنا، في بدء الخليقة، كما حدث الشيء نفسه في «عُمان»! فالجبال السود النابعة من الماء، هي، نفسها. والبحر الأربد المترامي بهدوء على القاع، وكأنه كبش ملّ من مناطحة الأقران، هو هو. والناس يتشابهون. والطبيعة، كما صرنا نعرف اليوم، لا تُخطئ في حساباتها، وغليانها، في الحالتين واحد. حتى لون الجبال الأسود المخضرّ، هو لون الجبال في «عُمان». تعالوا. تروا!

يكفيني هذا، اليوم. وربما سيكفيني لسنوات طويلة قادمة. ولربما سيزيدني شوقاً إلى اكتشاف المجاهيل.

في الطريق إلى تمثال «الصليب» المغروس، في قمة الهضاب اللاتينية، لم يتوقف سائق التاكسي عن الكلام. وكنت أهز رأسي موافقاً دون أن أفهم شيئاً مما يقول. وشكرت له كل هذا الجهد الفكري بالعربية التي لا يفهم هو الآخر منها شيئاً. وتبادلنا الابتسام اعترافاً بمتعة الرفقة و الطريق، دون أن يضيق أحدنا بالآخر ذرعاً. والسبب في هذه الرحابة يعود، فقط، إلى «عدم الفهم المطلق». وأحسستني استمتع، لأول مرة، بذلك! كنت اسمع الصوت، وأجهل المعنى، وهو ما حررني من البحث عن المضادات المعرفية التي تحرك الكائن، عبثاً، في كثير من الأحيان، مستهلكة جهوداً جبارة من أجل إثبات ما لا يحتاج إلى ذلك، إذ أنه موجود حتى ولو أنكرناه.

وأدركت أن تلك أجمل «علاقة» في الوجود: أن تنظر في وجه محدثك، مصطنعاً المبالغة في الانتباه، دون أن تكون مضطراً لفهم ما يزعم، ولا للرد عليه. لماذا لا تكون علاقتنا مع مَنْ نحب ونُعايش، هي الأخرى، كذلك؟ أسفاً!

تغرب الشمس على «كوبا كابانا» فيضيء البحر. البشر الذين كانوا يمشون الهوينى، يصيرون يمشون ركضاً. والأجساد الصامتة تنطلق مزهوة بحركاتها الحرة، مثل أغصان يُبْس عرفت البلل، فجأة. وأدرك أن الأقدام هي التي تجسّد الكائن، وأن الأرداف هي التي تعطي الهيئة البشرية، بُعْدها الانساني الرائع، وبخاصة عند النساء. وأتذكر، آسفاً، أرداف العربيات الساكتة (حتى لا أقول الساكنة)، مثل حشْوة مبْلولة من القطن. وليس ثمة معنى لوجود الكائن إنْ لم يعلن عن «هويته الحسّية»!

أن تمشي دون هدف معلن (فالاهداف الخفية لا خلاص لنا منها) شيء جميل. قضينا حياتنا نخطط لأمور تافهة ورصينة (حتى لا أقول حزينة)، دون أن نحقق منها شيئاً. لماذا لا نستعمل فسحة «الخلاء الذاتي» من الأهداف (ولو مؤقتاً) ونمشي؟ وهو ما أقوم به في «ريو» منذ ايام، بسعادة لا حدود لها. سنرى إلى أي الأمكنة تقودني قدماي. فأنا بالتأكيد، لن أحزن، إلا إذا ضلتا الطريق، وعادتا من حيث أتيت.

لحقتْني «كآبتي العربية» إلى هنا مثل ذبابة تطير في رأسي. ومنذ أن أدركت ذلك، بدأت أضحك في عمق الضوء البرازيلي الممتلئ بالأجساد. أضحك تحت رذاذ البحر المنعش الذي يغطيني: لِمَ لا يسافر الكائن مع كل حُمولته الإنسانية، ولم لا يُحاول دفنها هنا والعودة إلى هناك، بلاحُمول؟ طوبى للذين لا ينسون شيئاً!

وفي النهاية، مهما فعلنا، فلن نعرف ما يدور في خلد الكائن عندما يدير ظهره للآخرين، ويغامر بالسفر باحثاً عن أبعاد جديدة للحياة. الحياة التي غدت لامرئية، أو التي لم تعد محسوسة حيث يعيش. وحدها، الحدود الكونية المتجددة (مثل نظيرتها الجسدية) توقظ الأحاسيس، تعطي الوجود متعته الأزلية، وتنقذ النفس من الموات. فالكائنات متعددة العصارة والأبعاد، كالحياة، تماماً. وهو ما يجعل السفر ممتعاً، ومريباً.

أتوقف في ظهر «ريو»، في مطعم شعبي صغير، في قلب المدينة، وآكل مع الآكلين، بعض الطعام، وأرى ما يمكن لأي منا أن يراه، لكن الأحاسيس التي التهمَتْني، جعلتْني أتوقف عن الأكل، فوراً. ماذا أريد من رفقتي لهؤلاء الجائعين غير أن التهمهم بعيوني! ولِمَ تراني أفعل ذلك؟ أمن أجل أن أنقل « أحاسيسي البَلْهاء» إلى قراء أكثر مني بلاهة؟ لا! ليس ذلك هو االمقصود. وفجأة، أترك وجبتي كما هي، وأقوم.

الكتابة تفسير مغرض للكون! إنها تفسير الكائن المتواطئ مع ما يحسه، ويراه. لكنني عندما أكتب الأشياء أحسني امتلكها بشكل من الاشكال، تماماً، مثل عملية حب عميقة. وما يجعلها (الكتابة) ممتعة، مثل الجنس، تماماً، هو أننا ننسى (نتجاوز) ما كتَبْنا منذ أن نرمي القلم عنه. فالكتابة، كالوجود، عملية متجددة بلا نهاية. ونحن، دائماً، بحاجة إلى «مكتوب» جديد، لنعرف أين صرنا. ولكن لِمَ تراني أكتب، الآن، هذا، وفي هذا المكان؟ ولِمَ تكالبَتْ عليَّ ذكرياتي، وبدأت أتشاجر مع نفسي؟ «ريو» مدينة تهيِّج الذاكرة، وتوقِظ الحنين، وأنا بحاجة إلى كليهما «لأعمل»!

في مساء «ريو» الشفيف، يغدو البحر رمادياً، وتحل البَهاتَة محل الزرقة الساطعة في النهار. ومنذ أن تغرب الشمس عنها يبدو البشر كالطيوف، يطيرون بدل أن يمشوا، ويهدؤون بدل أن يرقصوا، ويصمتون بدل أن يثرثروا، كما هي العادة! ولكنها هي عادة مَنْ مِنْ هؤلاء الذين أصير أتحاشاهم في أول الليل!

سأقضي مسائي الأخير في مطعم «عرب» الذي ذكرته من قبل. سأتفرّج بهدوء على الضوء الذهبي الغارب، ضوء الشمس التي بدأت تغرق بلا رهبة في البحر. وشيئاً فشيئاً، يُطوِّق الفضاءَ العملاقَ سواد مائي خطير، يبعث على التأمل والاضطراب.

خاطرة أساسية، تكوَّنَتْ في قلبي، في هذا المكان، وأخذت تستولي، منذ أن وعيتها، عليَّ، وكنت استجيب لها بكل طاقتي:

«يجب ألاّ يُمنع أحد من السفر،

ولا من ممارسة الحب،

ولا من التعبير عن نفسه».

# العجوز التي حاكت حلماً خجولاً

أمين صالح*

هذا هو البيت اذن: بسيط، متواضع، يميل الى التقشف لا البذخ، مكوّن من طابقين، من الطابق الثاني تبرز شرفة تحط على أطرافها بلابل لا تكف عن الزقزقة والتقافز قرب أصص تزهو بأزهارها الندية، أما النوافذ فمفتوحة على فضاء يحصي- وقتذاك- عدد السحب التي تمرّ في حقله الفسيح.

لا يوحي بالفقر ولا بالثراء هذا البيت، إنما ينمّ عن جمال هادئ وذوق مرهف في التكوين المعماري، وفي انتقاء الألوان واستغلال المساحات.. ثمة من هندس الفراغات بيقين الذاهب الى الراحة لا بروح الراغب في الإبهار.

الباب، المصبوغ بنثار طلّ عابث، كان مفتوحاً قليلاً مثل نهار في أوله.. ربما لهجسه بالزيارة المرتقبة. دفعته مثلما فعلت قبلي مئات الأيدي- بحنان وليس بحقد- لكن كان له صرير يشبه الأنين. أدخل ومن حولي يحتشد السديم ويتكثف. ثمة بيوت تشعرك بالألفة، بالحميمية، حتى قبل أن تطأ عتباتها وتستكشف جغرافيتها وتلج حجراتها.

أريج منعش وآسر ينبعث من الزوايا والممرات: أطياب وبخور، ماء ورد. كذلك أشم نكهة خبز طريّ ورائحة فاكهة.

ويهديني الدفء الى غرفة من جئت لأجلها. غرفة بسيطة لكن مدللة، إذ نالت من العناية والنظافة حصة كبيرة. وها هي العجوز، المريضة بداء لا شفاء منه، راقدة على سريرها المضاء بسبعين عاماً أو أكثر قليلاً، سبعين صيفاً أو اكثر قليلاً اجتازتها سيراً على الأقدام، حافية وضاحكة في سهل شاسع رأت فيه المسرّة والأسى، العناق والفقد، الهدوء والصخب.. رأت كل الأضداد والنقائض تسير جنبا الى جنب نحو النبع الأعظم.

وها هي الآن نائمة في سكينة، مبللة بالألق، لا تناوشها محنة ولا يطالها ألم. وحيدة مع وسن وديع ينزهها- متشابكي الأيدي- في مملكته الرحبة حيث الغرابة مألوفة ولا حضور لما هو مخيف.. وربما تعكف هناك على حياكة حلم خجول لا أحد غيرها يعرف صوره ورموزه.

أدنو منها، أطل على وجهها الذي لم تستطع التجاعيد أن تطمس ملاحته ورقة بشرته ولونه الأبيض المائل الى التورد. لابد أنها كانت في ما مضى جميلة ومحط اهتمام وولع، لكنها اختارت الأنسب والأكثر قرباً الى قلبها، ومعه كوّنت العائلة. وهي الآن نائمة، بلا ندم، على فراش عطر تقاسم معها البرودة والدفء، الضحك والدمع، السقم والعافية.

وكأنها شعرت بوجودي فتفلت يدها من يد الوسن وتفتح عينيها وتمعن النظر اليّ في هدوء شديد. لم تشهق فزعاً، لم ترتجف خوفاً، لم ترتعش أهدابها توجساً. بل يبدو أنها لم تتفاجأ على الاطلاق، إذ يفتر ثغرها عن ابتسامة عذبة وتهمس:

- جئت أخيراً؟

أهمس بدوري:

- في موعدي.. يا مريم.

- كنت أنتظرك..

قالتها وإحساس غريب بالطمأنينة يراودها. ومثل طفلة تتودد في دلال، تبادر الى القول في جذل:

- أمهلني قليلاً لأسرد لك حلمي.. هل تحب أن تصغي الى حلم امرأة عجوز؟

أومئ برأسي موافقاً وأنا مأخوذ بالومض الذي

* روائي وناقد سينمائي من البحرين

انبجس من جبينها وانداح ليضرجها ببراءة لا توصف وعذوبةٍ لا حدّ لها.
تنظر اليّ بامتنان وتطلق ضحكة خفيفة، حلوة وخجولة، ثم تضيف:
- لا أبدو هرمة في أحلامي. نعم.. أرى نفسي شابةً وجميلةً، كما كنت قبل سنوات طويلة. ودوماً أرقص في أحلامي، هل تعرف ذلك؟.. حسناً، لن أطيل عليك. كنت أتنزه مع غزال صادفته في الساحة العامة، وقد تلطخ عنقه بطلاء أحمر يشبه دم طفل. كنا نتمشى وسط أشجار رمان لا تحصى، حاملة معي مظلة، ذلك لانه كان يوماً غائماً. غيوم كثيرة تلهو عابثة مع بعضها وتتقاذف بالأنداء التي تتساقط وتتناثر علينا. لكنها لم تمطر. طفقت أتأمل الغيوم في انبهار وما انتبهت الى الأرض التي رحت أرتفع عنها رويداً رويداً، بخفة ورشاقة لم اختبرهما من قبل. كنت أحلق على مهل حتى صرت قريبة من الغيوم، عندئذ فقط اكتشفت انني ارتقيت أدراج الهواء دون أن أشعر.. واعترتني غبطة لا نظير لها. ها إني ألهو وأرقص مع غيوم متخمة بالماء.. هل أثقلت عليك؟
أهز رأسي نفياً.. وقبل أن ...
فجأة يدخل زوجها المسن، ومن خلفه يدخل أبناؤها وبناتها وأحفادها.. يجتمعون حول السرير محيطين بها في مودة بالغة وانجذاب عميق، ويشرعون في الحديث عن الريح التي تنحني على الطرقات لتلتقط ما ينثره الخريف من أوراق شجر ودعابات، عن الشحارير الممسوسة بالحركة التي لا تتذكر اين بنت أعشاشها فتحوم هائجة وتبني أعشاشها في مواقع سوف تنساها بعد برهة، عن المطر الذي أرجأ قدومه حتى ينال الظمأ من الأرض ويتهددها الجفاف، عن الجيران الذين يحاكون جيرانهم في كل شيء.. حتى في تأثيث منازلهم.
حديث ضاحك، مرح، مفعم بالأمل والتفاؤل، ذلك لأن أحداً لا يتحدث عن الموت، عني، أنا الواقف على مقربة أشهد ما يشهده المكروب وقت تحوم المحنة ولا يقدر أن يردها.

أخيراً، تقطع العجوز الأحاديث الجذلى بقول لا رعشة فيه لكن يبث فيهم الحيرة والبلبلة:
- يجب أن أذهب الآن، انه ينتظرني.
- من؟
- الموت.. هو هناك، ينتظرني.
يلتفتون، عشاق الحياة، الى حيث اشارت. أعرف أنهم لا يستطيعون رؤيتي.. أنا الخفي، المحجوب إلا عن الموعود بالرحيل، مع ذلك أشعر بارتباك، بحرج، وأقول لنفسي: يحق لهم أن يمقتوا حضوري لأنني أبعثر هذا الشمل الحميم وأفسد عليهم البهجة الراهنة.
يتحرك زوجها خطوة وهو ينظر صوبي كأنه يراني، ويقول بصوت خفيض أقرب الى الهمس: ترفّق بها أيها الموت.
وسط ذهول المحيطين بها ووجعهم البليغ، تغادر العجوز سريرها بخفة فراشة، وبثبات ورباطة جأش تقترب مني، ناظرةً إليّ في ودٍ ودونما ضغينة، ثم توشوش: هل نمضي؟
أدع يدها الطرية تحط على راحتي الممدودة محاذراً أن تبدر مني أية ايماءة تنمّ عن عنف أو قسر، محاولاً الإيحاء لها بأني محض رفيق لها في الرحلة الأخيرة المحتومة. وأقودها أنا الدليل الرافل بالسديم، المثقل ببلايا الخليقة، المرجوم بوابل من الظنون. أقودها بعيداً عن موضع الفجيعة والالتباس لنمرّ معاً على مسالكِ طرقتها مرارا ودروب لا وحشة فيها ولا تعب.
مع ذلك تتريث العجوز بين وقت وآخر لتلتفت الى الوراء وتبحث بعينين يترقرق فيهما الحنين الى ظلها الذي تركته هناك، يطل وحيداً من شرفة مسّها الفقد بشفرته الحادة فأطلقت العويل الأبكم، أو يمكث تحت غيمة حبلى تخلفت عن موكب رفيقاتها ويراهن جمع من ظلال المتنزهين تحت أشجار الرمان أن أوان المخاض سيحين بعد دقائق قليلة، أو يقتفي هسيس مساء كان وقتذاك يضرم المكائد المتناثرة في أرجاء الفراغ كيداً كيداً.

* من مجموعة جديدة تصدر قريبا بعنوان (والمنازل التي أبحرت أيضا).

# الملائكة

## رواية قصيرة للكاتب البرتغالي تيوليندا جيرساو

## ترجمة محمد المزديوي★

كانت أمي واقفة على كرسي، وكان في يدها حَطَبَة مشتعلة. أمّا أنا فقد توجهتُ لشدّ الكلب، وحين عدتُ، وجدتها على هذه الحالة.

صرختُ فيها من الباب:

– توقفي!

ولكنها لم تكن تسمعني، كانت تمد جسدَهَا وتحرك ذراعيها، كانت النيران تخرج من الحطبة وتلعق عوارض السقف. أسرعتُ نحوها وتعلقت برِجْلَيْها، فوقعتْ على قفاها واشتعلت فينا النيران، أحسستُ بحرارة كبيرة في وجهي وشعرت بثيابي وهي تلتصق بجسدي. توقفت عن التدحرج وعن الصراخ، التقطتْ جرة الماء وأفرغتها علينا، المطبخُ امتلأ بالدخان، ولم يكن بالإمكان تمييز أي شيء.

بعدها طفقت تبكي وترتجف من البرد وقالت بأن الغلطة غلطتي لأني التصقت برِجْلَيْها ولأنها لم تستطع أن تقفز من الكرسي.

لست أدري إن كانت سقطت بسببي. لقد كنت فقط أريد أن أجذب قميص نومها من أجل حثها على النزول، ولكنها، ربما، بسبب الهلع، ضغطت على رجليها وقلبت الكرسي. لا أعرف إن كانت الأمور جرت على هذه الحالة. ولكن لم يكن من سبب للإلحاح على المسألة.

حين نهضت من أجل أن تفتح الباب وتخرج الدخان، لاحظتُ تمزقا في قميص نومها. كان بإمكاني أن أقول لها: «لقد جذبتُ قميصك، والدليل هو أنه قد تمزق». ولكني لن أتفوه بهذا.

الآن يوجد دخان أقل، أقل بكثير، كما لو أن لا شيء حدث. في نهاية المطاف لم يحترق البيت، ولم أقلْ شيئا لأبي. سوف نظل في المساء في الركن بالقرب من المدفأة، كما هو الشأن دائما، دون التفوه بأية كلمة، وسيشرب أبي قنينته إلى أن يأتيه النوم، أما أمي فسوف تظلّ جالسة على الأرض، العينان مثبتتان، كما لو أنها تريد أن تلقي بنفسها في النار.

أحيانا تمد راحتَي يديها فوق النيران، إلى أن تحترقا. يحمرّ جلدها وربما تحس بالألم، ولكنها لا تبين شكوى أبدا. دهنتْ يدها بزيت الزيتون ولفَّتها في منديل، وعادت للجلوس مواصلة النظر إلى النار. إذا مررت من أمامها، فهي لن تراني. عيناها تبدوان فارغتين، كما لو أنها أصيبت، فجأة، بالعمى. لا تجيب أبدا على ابتساماتي، ولا تستدير أبدا حين ندعوها.

في البداية كان أبي يستشيط غضبا من موقفها. لم تكن ترتدي ملابسها ولم تكن تصفف شعرَهَا، وتظل طول نهارها بقميص النوم، كانت تمشي حافية القدمين وتتحدث لوحدها، ولم تكن تهتمّ بالبيت وتنسى أن تهيئ العشاء. كان أبي يشرب النبيذ ويكسر القنينة بضربها بالحائط، ويقول بأنه لا يمكن أن نظل على هذه الحالة، لم تكن أمي ترد وكانت الكؤوس والصحون تسقط من بين يديها، تلوي يديها وتنظر من خلال النافذة.

ذات يوم بدأت تهرب من البيت، وكنا نعثر عليها بعيدا، متساقطة تحت الأشجار، شعر رأسها مليء بالتراب، وتبدو كأنها نائمة وعيناها مفتوحتان. حين كنا نرفعها من الأرض، كانت تكتفي بالنظر إلينا، مرعوبة، كما لو أن كل ما حدث لم يكن له علاقة بها. أتذكر ذلك اليوم الذي قدت فيه معصميها بسكين المطبخ، وحيث وجدناها في بركة من الدم تحت شجرة الزعرور(الجرماني).

حين ذلك أركبَها أبي فوق الحمار ليصطحبها إلى المدينة عند الطبيب. تمشيا ثلاثة فراسخ، أبي على قدميه، وهي راكبة على ظهر الحمار. كل الناس لاحظوا كم كان أبي متعلقا بها.

كان أبي يردد دائما بأن أمي كانت جميلة جدا. على الرفّ كان يوجد بورتريه لأمي تبدو فيه ببدلة جديدة، ذات يوم عيد. في تلك الفترة كانت أمي تضحك وتغني، وأنا لم أكن قد ولدتُ بعد.

والآن، وهي على ظهر الحمار، لا تزال جميلة، بقرب خُرْج وكيس المؤونة، لابسة قميصا ذا أزهار صغيرة وكُمَّيْن قصيرين أرغمها أبي على ارتدائه، وعلى رأسها قبعة من القشّ. ولكن تحت القبعة كان وجهها حزينا، وكانت عيناها تبدوان غائبتين.

حين وصلا عند الطبيب، قال له أبي:

– أنظر يا دكتور، سوف أموتُ إذا لم تعد إلى حالتها الأولى.

★ مترجم وقاص مغربي يقيم في باريس

مسح الطبيب نظارتيها ومسح جبهتها، طلب منها أن تخلع قميصها، فحص صدرها بالتسمع، قاس نبضها وأمر لها بمسحوق كانت تذُوِّبُه في كأس ماء ثم تقضي كل النهار في النوم.

حين انتهت من استخدام كل المسحوق، عادت مع أبي عند الطبيب الذي قدم لها وصفة بمسحوق آخر، وقال بأنه ليس بالإمكان فعل أي شيء، وبأن مرضها غير قابل للشفاء.

عاودت تناول المسحوق والنوم طول النهار، وواصلت الهروب والنظر إلى النار، بذهول.

كان أبي يخشى عليها من أن تحترق وأن تضيع في الحقول أو أن تموت غريقة في الوادي. حين يكون في البيت كان يراقبها باستمرار، وقبل أن يذهب إلى العمل يقول لي:

– اهتمي بأمك حتى لا يقع لها مكروه.

أنا أيضا كنت أخاف من أن يحدث لها شيء ما: لأجل هذا السبب، وكي أطيع أبي، كنت أتبعها باستمرار.

ولكنها لم تكن تحب أن أتبعها، كانت تبدأ في الصراخ وكان جسمها يحْمَرّ، كان ساقاها كما ذراعاها يتصلبان مثل أطراف خشب، كانت تتقيأ ويسيل لعابها، وعيناها جاحظتان. كانت نظرة واحدة إليها تكفي لإثارة غضبها، خصوصا من قبَل أبي. حتى معي، كانت تغضب، فكانت تضعني في بيت الكلب، أو تلقي بي في الخمّ ولا تقدّم لي الطعام طول النهار.

ذات مرة هربتُ من البيت واتجهتُ إلى النبع، تبعتني وهي تصرخ: «توقفي يا «إيلدا»، وإلا ستُعاقبين بشكل أكبر»، واصلت العدو لأني كنت خائفة، جريت إلى النبع، وكانت تجري ورائي، كان في النبع «لورينسا كاريرو» التي أمسكت بي، فقالت أمي: «آه، يا جارتي، ما الذي سيحدُثُ لها، الآن.» كانت أمي تضربني فيما الجارة ممسكة بي إلى أن عضضتُ يدها حتى أدميْتُها، وهكذا استطعتُ الإفلات من يديها.

مرة أخرى، تبعت أمي وأنا متخفية خلف الأشجار، بعيدة عنها، حتى لا تراني، اجتزت حُفَرا وتخطيت حيطانا صغيرة، ولكني فجأة أحسستُ بألم قوي جدا بحيث إني سقطت أرضا وأُغميَ عليّ. حين تم العثور عليّ، كان الوقت ليلا، استعدت قوايَ ولكن من دون أن أنجح في النهوض.

أتذكر أيضا ذلك اليوم الذي أردتُ فيه أن أخيفها انتقاما. اختبأتُ تحت السرير حين ذهبتْ إلى النبع، وقلت في نفسي إنه حين عودتها ستمر بالقرب من السرير، وحينها سألمس رجليها، كما لو أن الأمر يتعلق بفأر، كي أجعلها تُصيّح. ولكني نمتُ تحت السرير، وحين رجعت لم ترني، بحثت عني في كل مكان، كما أن الجيران اجتمعوا للبحث عني في البساتين أما أبي فاعتقد أني هويت في أعماق بئر، في حين خشيت أمي من أكون قد هربت. حين استيقظتُ ورأيت أن المنزل غاص بالناس اعتقدت أن مكروها ما قد حدث، لأن المنازل حين تمتلئ بهذه الطريقة فلأن شخصا ما قد فارق الحياة، قررت البقاء تحت السرير خوفا من أن يكون قد مات شخصٌ ما وألا يكون في علمي.

لقد حدث هذا قبل أن تسوء حالتها. لأني كنت ما أزال أستطيع، في بدايات مرضها، الذهاب للعب مع الآخرين تحت أشجار الزيتون، حيث كنا نعشق التواجد فيها نظرا للفضاءات الواسعة التي توجد هناك، كان صغار السنّ يجلسون على أغطية في حين كان المُسنُّون يهتمون بهم، كان عددنا دائما كبيرا جدا لأن «لورينسا» و«ماريليا» و«برازيريش» و«بيلميرا» كل واحدة منهن كان لها ثمانية أبناء، وكانوا ينامون جميعا في نفس الأسرَّة. باقي نساء القرية كان لهن كثير من الأولاد، وهكذا كان الأمر جيدا لأنه لم يكن يوجد فردٌ لوحده.

كنا نلعب بأحجار صغيرة، كنا نرمي بِدِقَاق الحطب في ثُقُوب، ونرسم شبابيك على الأرض ونلعب لعبة القط؛ أمّا الصغار فكانوا يَصنعون دوابَّ بأغصان زيتون معوجة حين يعثرون على جذعٍ ما في الطريق.

حين كانت طائرةٌ ما تمرُقُ فوقنا، كنا نصيح: «آه، لو تسقط هنا، سنُصبح حينئذ أثرياء.» لأنه ستكون داخلها كثيرٌ من الأشياء. كنا إذاً نصرخ: «أسقُطِي، أسقطي هنا.» ثم ننظر إلى السماء ونحرك الأذرع وهي تطير.

ولكن بعد ذلك ساءت صحة أمي، فاضطررتُ للبقاء في البيت للعناية بها. لم يكُن الأمرُ يضايقني، إذ لم أكن أحب المدرسة. أبي كان يقول أيضا بأن الأمر ليس خطيرا إذا لم أذهب إلى المدرسة، لأني، على كل حال، لم أتعلم فيها القراءة ولا الكتابة. كانت أمّي تظل طويلا امام النافذة، ثم تَعْقِدُ رزمة ثياب وتقول بأنها ستغادر البيت. أحيانا كانت تفتح الباب وتَضع رزمة الثياب على العتبة، وحين كنتُ أقول لها بأني سأصطحِبُها، كانتْ تنفجر غضباً وتبدأ في ضربي. مرات أخرى تقول لي بأنها لا تستطيع أن تصطحبني، تبدأ في البكاء وتضمني إلى صدرها. ينتهي بها الأمر إلى إخفاء رزمة الثياب خلف الباب أو في دولاب الغرفة، تنزع حذاءَيْها وتضعهما تحت السرير، وتعود إلى النافذة وتبدأ في البكاء، وعيناها مُسلَّطَتان على الطريق.

حين ذهب أبي لإحضار والده، كان قد مر وقت طويل على وضعية أمي. حين عُرف بأن الجدة قد ماتت وبأن الجد سيأتي للإقامة عندنا، غضبتْ أمي، وأطلقت صرخات كبيرة، كما أن أبي صرخ هو الآخر، لم يكن يُفهَم ما يقولانه، لأن كِلَيْهِمَا كان يصرخ بقوّة أكثر من الآخر. ثم صفق أبي الباب خلفه، وغادر البيت، بينما جلست أمي إلى طاولة المطبخ وطفقت تبكي.

في الأيام التي تلت، تخاصما من جديد. كانت أمي تقول بأن جدي عبءٌ، وبأن على ابنه أن يتحمَّلَهُ. ليذهب إلى الجحيم للبحث عن أبيه ويحمله على ظهره، ما دام أنه لا يَرْجِعُ عما قرره. وكي يهتم به فما على أبي إلا أن يعتمد على نفسه، وألا يحسب حسابا لأمي. إذْ أن أمي يكفيها إزعاجي أنا.

لاحقا ستقول «جيرمانا ماريرا» بأن جدي هو الذي ألصق بها المرض، لأنه هو أيضا كانت الأشياء تسقط من بين يديه، وكانت ذراعاه تضطربان وكان يظل جالسا، ونظرُه شارد على عتبة الباب. الأمر لم يكن صحيحا لأن أمي كانت على هذه الحال قبل أن يصل جدي. ولكن، صحيح أن جدي كان هو الآخر مريضا، وكان هو نفسه يقول هذا. أبي كان على علم بحاله حينما ذهب للبحث عنه، ولكنه لم يقل شيئا.

حين وصل إلى بيتنا، بدا لي وكأن قامته تعادل تقريبا قامتي، لأنه كان دقيقا ونحيلا جدا. كان يضع على رأسه قبعة صغيرة جديدا ولم يكُنْ يغتسل. انصرفت أمي للنوم، رافضة أن تكون في استقباله.

خلال فترة طويلة، تصنعت عدم رؤيته، ولم تكن تكلف نفسَها النظر إليه. كان أبي يمنحني النقود، فكنت أذهبُ لشراء ما هو ضروري وأهيئ الطعام بنفسي.

كان جدي يعشق الحديث. كان مختلفا عن أبي، الذي كان قليل الكلام. قبل أن تسقط أمي صريعة مرضها كانت تسأله، في المساء، حين يعود من العمل:

-«كيف الحال؟» كان يهزّ كتفيه ويقول:

-«كما العادة».

كان أبي يقطع الأشجار لفائدة منشرة. أحيانا كنت أعتقد بأنه أصبح أبكما مثل صخرة. لم يكن للأشجار ما تقوله. ولكنها كانت هناك، حاضرة، وتخلق الظل. كنتُ أعشق أبي والأشجار. أبي أيضا كان يعشق الأشجار، وكان يتمنى لو أنه لا يقطعها. ولكن كان يتوجب عليه أن يحصل على المال، وهكذا كان يحصل عليه منها.

جدي أيضا كان يحب أبي، على الرغم من أبي لم يزره تقريبا خلال الفترة التي كانت فيها جدتي لا تزال على قيد الحياة، وخلال الفترات القليلة والسريعة التي كان يذهب فيها لم يكن يعثر على ما يقوله لهما. كان جدي يقول عنه بأنه ليس سيء النية، ولكنها طبيعته.

جدي كان يحكي أشياء كثيرة. جدتي كانت تتمتع بصحة جيدة، ولكنها ماتت بصفة مفاجئة، في الوقت الذي لم يكن من أحد ينتظر ذلك. جدي وجدتي كانا مُزارِعَين في تلك الفترة، القرية التي كانا يقطنانها من قبل تعرضت لفيضان. فيضان متعمَّد، بلى. تم تشييد سد، ثم أُغلِقت عيون السدّ، فاختفت القرية، ولكن السكان لم يموتوا، لقد غادروها إلى قرى أخرى وإلى منازل أخرى.

في تلك الفترة سقط مريضا. لم يكن يعرف بأنه مريض، كان يعتقد بأنها حالة عابرة. في البداية أحسّ بالوهن في معصمه الأيسر. كان يعتقد بأنه قام بحركة غير لائقة. ولكن هذا الألم لم يتوقف مع الزمن، بل إن الألم انتقل إلى الأصابع، فلم يعد يستطيع يفرق بينها ولا أن يطويها، يده أصبحت ثقيلة ومنتفخة. بيَد واحدة لم يعد يستطيع أن يتناول وسائله، على الرغم من أن يده اليمنى كانت تلتقط جيدا المطرقة أو الإزميل. لقد كانت تنقصه اليد اليسرى كي يستطيع العمل. كان يقول ساخرا بأنه لم يكن ينقصه غير هذا.

ألحت جدتي عليه كي يذهب لاستشارة الطبيب، انتهى به الأمر إلى الإذعان، ولكن بعد أن كان الوهن قد اكتسح الساعد ثم اليد الأخرى. لأنه لم يثق مطلقا في الأطباء فهو لم يلتجئ أبدا إليهم من قبلُ. بعث به الطبيب إلى طبيب آخر، وهذا الأخير أرسل به إلى المستشفى. ارتاد المستشفى ما يزيد على عشر مرات، أعطيت له الكينين ومَرْهَم البَلَسان بل وأجريت له عدة عمليات نقل الدم، ولكن تم إخباره بأن حالته ستزداد سوءا.

في تلك الفترة لم يكن يُريدُ أن يُصدِّقَ الأمرَ، ولكنه الآن يعرف ما ينتظره: لقد كان الأمر يتعلق بشيء ينتشر في الجسم، مثل لبلاب على حائط. كان هذا الشيء ينتشر ببطء، ولكن من دون تراجع. كان يحس به يتقدم، ويختط طريقا إلى رأسه، ثقل ضخم كان يثقل كتفيه وكانت الآلامُ تجتاح قفاه بمجرد تحريك عنقه. ولكنّ الحديث لم يكن يُكلِّفه في شيء، وهكذا كان يتحدث، كان يتذكر رحيل كل سكان القرية التي تعرضت للفيضان، ورحيله من المنزل الذي عاش فيه ثمانٍ وأربعين سنة، والذي وُلِد فيه أبي.

قال جدي بأن الماء وصل، فجأة، وغطّى كل شيء. في لحظة اجتاح الشوارع والأبواب ونوافذ المنازل وكذلك السقوف والمداخن. كل شيء تم ابتلاعُهُ، الشوارع والممرات الأدراج والإسطبلات والأزهار في الشرفات. لأن السكان لم يستطيعوا حمل كلّ شيء معهم، وجدّها بنفسه ترك أصيص أزهار

الجيرانيوم الحمراء في كل جانب من النوافذ.
ولكني لم أكن أستطيع أن أُصدّق أن الأمور سارت على هذا الشكل، بهذه السرعة، كما لو أن الله فتح السماء وأغرق العالم، لأنه لا يوجد من أحد، سوى الله، قادر على إرسال هذا الكم من المياه. كان جدي على خطأ، أو أنهم كذبوا عليه. إن كل شيء، بالتأكيد، حصل ببطء، أنا أرى المياه تجري مثل جدول(أفكر في الأمر ليلا، حينما لا أنام كي أنصت للمطر)، ثم تتضخم وتصبح مضطربة ومغتاظة مثل نهر، حينما يغضب النهر ويزمجر ويُغرق الأراضي، فيهرب الكل من أمامه، الناس والماشية والخيول والبغال والكلاب وقطعان البقر وقطعان الغنم والماعز، الرجال والمناجل على الأكتاف والنساء بين أذرعهن أطفالهن، بينما أطفال آخرون يتعثرون فيتم جرُهم من أيديهم–ولكن كان لديهم الوقتُ للهرب لأن الماء لم يقتل أحدا، كما قال جدي–، كنت أرى الماءَ وهو يتصاعَد، مغطيا الشوارع وصاعدا إلى الأبواب والنوافذ، صاعدا إلى المطبخ إلى الفرن إلى عتبة الأبواب إلى أزهار النوافذ، ثم إلى ما فوق المنازل، بحيث أن القرية كانت تتواجد في القاع مثل كومة من المحَار، من الحجارة أو من العظام.
على السطح كوّن الماءُ مدى واسعا مثل بحر. كان يسمع صوته، كان الماء يتكلم. ولكن القرية ظلت صامتة، فلم يكن من شيء سوى صوت الماء، القرية ظلت بكماء، مكانا للموتى. في القاع، في القاع.
إلا أنّه حين فتِحَت عُيُونُ السدَ من جديد وبدأ الماء في الهبوط، كان يمكن للناس أن يعودوا، قال جدي. كان هذا يحدُثُ في بعض السنين.
إنه لا يستطيع أن يعود الآن، ولم يعد أبدا. وهذا أفضل، من دون شك، كي لا يرى الخسائر، والقرية التي أصبحت قاحلة، والشوارع المقفرة والأحجار والحيطان والسقوف المُقْتَلَعَة، لأن كثيراً من الأشياء، بطبيعة الحال، ذهبت مع التيار، ولكن الحياة هكذا، كثير من الأشياء تسير مع التيار، ندير الرأس فتختفي الأشياء بصفة نهائية، والناس يختفون كذلك.
إلا أنني تصورتُ بأن الأمر كان كما لو أن الماء، وهو يغطي القرية، كان يُحافظ عليها إلى الأبد. كنت أستطيع تخيل جدتي وهي تواصل الإقامة في بيتها، تأتي من وقت لآخر إلى النافذة في المساء، وهي تنتظر جدي كي يتناولا طعام العشاء. كنت أستطيع أن أتخيل. كنت أتعلم أشياء كثيرة مع جدي.
المدرسة وحدها هي التي لم أكن أتعلم فيها شيئا. إلا أن أبي قرر مع ذلك أن أعود إليها مرة واحدة في الأسبوع، بينما يظل هو في البيت مع أمي وجدي.
جاءتني رغبة في الهروب أو الاختباء كي لا أُطيع أبي. في المساء، بكيت، لأن كل شيء سيعود إلى ما كان عليه.
طلبتْ مني المُدرِّسة أن أقول لها ما الذي كُتِبَ على السبورة السوداء، ولكني نظرتُ ولم أفهم شيئا. سألتْ آخرين، فأجابوها على الفور: «مستـ–ديرة»، «نـ–هـ–ر»، «جـ–د–و–ل».
حين ذلك ضربتْني المُدرِّسة على راحتي يدي، وأرسلتني إلى الركن، واضعة على رأسي قبعة حمار. أدرت وجهي صوب الحائط كي أخفيه، لكنها أمرتني بأن أقلب وجهي، وحين ذلك أجهشت بالبكاء، لأنهم كانوا يسخرون مني ولأن يدي المنتفخة كانت تؤلمني.
كان «جْواو» و«فوستينو»، في الصف الأول، يحركان يديهما فوق رأسيهما، مثل آذان ثم كانا يصرخان في الساحة حولي: «هَيْ، حمار! هي هان، هي هان»، حاولت الهروب، ولكنهما كانا يعدوان خلفي بسرعة فيمسكان بي، حين ذلك تعثرت فهويت.
فقدتُ قبقابا، أو أنهما أخفياه، ولم أعثر عليه أبدا، فرجعتُ إلى البيت برِجْل حافية.
ولكن جدي قال لي بأن قبقابا ناقصا أو زائدا ليس بالأمر الخطير. أعطاني تقويما كي أنظر الصور، وحكى لي بأنه كان يتقن العزف على إحدى الآلات، على الرغم من أنه لا يستطيع الآن العزف بصفة نهائية، لأنَ النَّفَس ينقصه. حينما كان صغيرا، مُنِحَت له آلة. كانت تسمى بـ«الهارمونيكا». هي أول آلة حصل عليها، وهو الذي ابتدعها: كان الأمر يتعلق بمُشْط صغيرة، مُغطَاة بوَرَق سيلوفان. حينما كان ينفخ فوقها، كان الورقُ يغني.
حكيتُ له بأنه في ذلك اليوم، أثناء فترة الاستراحة، قام «جواو» و«فوستينو» بالنطّ حول «زي بولو»، وبأنهما قالا بأن أخته ستذهب للقاء «سيرافيم داس كاناس» فطفق الجميع في الضحك وفي الصراخ، وهم يضربون معاصمهم براحة أيديهم: «أختك وسيرافيم، أختك وسيرافيم–يم–يم». وقال «روي» بأنه بسبب «سيرافيم» فإن زوج «بالميرا» كان...– ثم وضع اثنين من أصابعه على جبهته، فاستهزأ «ألبيرتينو كوينتاس» وضربه، لأنه ليس من اللائق التفوه بهذه الأشياء.
حرّكت «جوزيفا» تنورتها حول «زي بولو» وغنت: «آه، يا »لوريندينها«، برتقالي، برتقالة، من لا يتمتع بالحب فإنه سيَهُمُّهُم بسرعة»، أطلقوا كثيرا من صيحات الاستهجان والمزاح وكرروا بأن أخته لها علاقة بـ«سيرافيم».

حين أذهب إلى الحانوت أسمع كثيرا من الأشياء السيئة تُروَى عن «سيرافيم»:

قالت «أدليد بينتو» لـ«فيرناندا كانديّاس»: «إن ما يربَحُه في النهار، يخسره في اللعب في تلك الليلة. إنه لا يساوي شيئا، هذا «سيرافيم داس كاناس» خارج لسانه الفاتن.» ولكن «ماريا سالفادا»، تصدت للحديث وقالت: «ولكن هذا لا يساعد على العيش، ثم إن الفتنة التي تصدر منه وحديثه المُنمَّق ليذهب مع الشيطان.» قالت «أدليد بينتو» إنه يَدينُ بالمال لكل الناس، كما أن «زي» الصياد لا يثق فيه. قالت «فيليسبيلا رابوزو»: «يُقال بأنهُ لا يعطي شيئا لـ«موريسيا»، ولو قليلا من المال لإطعام الصغيرة.» قالت «سالفادا»، ساخرة: «نعم، «موريسيا» المسكينة، هي ضحية أخرى.» ولكن «أوجينيا» قالت محتجّة: «ولكن النساء ما زلن ينظُرْن إليه. إن ما فعله لـ«موريسيا» لا يكفي. مَنْ يدري! إنهن يُردْنَ جميعا السقوط في نفس المصير. إنه يبدأ في إغوائهنّ فيسقُطْن في شباكه كما الذباب.» قالت «أدليد»: «لست أدري ما الذي يملكه اكثر من الآخرين. عدا جانبه؟ السافل.» حينها قالت «فيرناندا كانديّاس» متنهدة: «مسكينات هذه الفتيات اللواتي يَثِقْن في مثل هؤلاء الرجال.»

حين أذهب إلى المقهى لشراء النبيذ، أسمعُ الناس وهم يحكون: قال «كروز» :«لقد أراد، مرة أخرى، أن يستدين من «باربيتوس»». قال «كانديدو موتينهو» ساخرا: «إنه يؤكد بأنه سوف يرث، وقد طلب حقهُ.» صرخ «كارلوس». بسخرية: «نعم، أنا أؤمن بهذا، كما أؤمن بالسيدة العذراء». قال «بياتو بوردالو»: «هذا الشخص، لنْ يتأدَّبَ إلا حين سيغادر هذه الحياة». تدخل «كارلوس»، قائلا: «حتى بعد موته، حتى ولو أن ستاً من أصابعِه تحت الأرض، فإنه سَيُواصِلُ المُقامَرَة بأمواله وأموال الآخرين».

كنتُ أهيِّئُ الطعام وأُطْعِم جدي، لأن يديه كانتا تضطربان ولم يَعُدْ يستطيع الإمساك بالملْعقَة. كان أبي يساعده على ارتداء ملابسه ويغسله ويظل صامتاً، يشرب النبيذ في المساء إلى أن ينام بالقرب من الموقد، أمّا أمي فقد واصلتْ الهروب من البيت والاختفاء تحت الأشجار أو كانت تظل مسمرة في النافذة، رزمة الثياب خلف الباب، ونظرها مُسمَّرٌ على الطريق. أنا أيضا كانت تنتابني رغبات في الهروب، كنتُ أبكي في الليل تحت شراشفي ولم تكن عندي رغبة في الحديث مع أحد.

أيام الآحاد، حين كانت أمي تحس بتحسن في صحتها كانت تصطحبني إلى القدّاس. كان «سيرافيم» حاضرا بشكل دائم لدى خُروجِنَا، محاطا بِرِجال آخرين، ولكنه لم يكن يُوجِّهُ لنَا الحديثَ أبدا. أمي أيضا لم تكُن تتفوه بشيء، وحين كنا نصل بالقرب منهم، كانت تَمُدُّ لي على الفور يدَها وتَحُثُ الخُطى وهي تجرني.

اليوم، لم تذهب أمي إلى القداس، كانت تحس بصداع في رأسها، فظلت مضطجعة على السرير، وجاءت «ماريا سالفادا» تبحث عني. لدى خروجنا من القُدّاس، جاء «سيرافيم» لرؤيتي ومَدَّ لي علبة.

قال لي:

- إنه دواء من أجل جدك. لا تنسي أن تعطيه لأمك، فالأمر مستعجل.

لم أعط الدواء لأمي، لأني لم أكن أحب «سيرافيم»، بل إني مددته حالا لجدي. قام جدي بشَمّ العلبة ولكنه لم يفتحها، وأعطاها لأُمِّي التي بدتْ ساخطة ودستها في جيبها.

قالت أمي لاحقا، ومن دون أن تنظر إلينا:

- لقد صنعه الصيدليّ «ألفياو». يقال إنه دواءٌ فعّال ضدّ الارتعاشات.

قبل جدي تجريب الدواء، فأعدَّتْ له أمّي شاياً شربهُ في جُرْعَات صغيرة دون أن يتركه يبرد.

في الأيام التي تلتْ كان وجهُ أمي مُشْرِقاً. وبدا وجهُها يشبه، بشكل أكبَر، وجه البورتريه، حين كانت ترَقص في الحفلات ببدلتها الجديدة. في هذه الفترة لم تكن تربط شعرها، ولم تكن تعقد منديلَها خلف قفاها، كما تفعل الآن، ولم تكن تلبَس الثيابَ السوداء والرمادية، وهُمَا لونان رأيتهما دائما على جسدها، كانت تضع تنورات طائرة ملونة، وقصمانا ضيِّقة بقامتها مربوطة بشَرَائط، وكانت تعشق الضحك والرقص. حين يُمعِن المرءُ النظرَ في هذا البورتريه يخال بأن الجوقة الموسيقية منهمكة في الإنشاد.

جدي يتَذَكَّرُ أيضا أنه ارتاد كثيرا من حفلات القرية التي كان يعيشُ فيها. قال بأن الأقنعة كانت تتَعَاقَب، حيث كان «رامادا» يعزف على الأكورديون بينما يقوم «كزافيير» بالعزف على مزمَار القِرْبة، وكانت ثمّةَ طبول وآلات موسيقية أخرى، وكان الحضور يُغنُّون ويرقُصُون. كان الأكورديون هو الآلة التي تُسْمَعُ بشكل أكبر، وكان «رامادا» يبدأ في العزف في قمة القرية ثم في أسفل الكنيسة، وكان موكبٌ من الأطفال ينزلون خلفه. بعد ذلك كان سَيْلُ الشباب والنساء اليافعات وكذلك الرجال والنساء يزداد، وكلهم يهرعون إلى صوت الأكورديون ويبدأون في الرقص. كانت الجموع تصل إلى ساحة السوق، وحدهم العجزة يكتفون بالنظر من خِلال نوافذِهم.

طلب مني جدّي أن آخذ معي قطا من الخزف ومرآة وعلبة زجاجية على شكل هلال في كيس ملابس. قال لي بأن هذه الحوائج كانت لجدّتي وهي الآن هدية لأمّي ولي. لم تصْدرْ أمّي علامة شُكْر، أما أنا فقد احمرّ وجهي من المتعة، لأني لم أكن متعودة على تلقي الهدايا.

أول هدية كانت عبارة عن تقويم. كان اهتمامي يزداد كلَّ يوم بالصُور، فكنتُ أنظر إليها طويلا إلى أن حفظتُها عن ظهر قلب. كانت بعض الصور تتضمن كتابات تحتها، جدي كان يُريني إيّاها بإصبعه. كانت الحروفُ تقولُ نفس ما تقولُه الصُوَر. وهكذا إذا كانت الصورة، مثلاً، تُري كلب «بلارمينو» فإن الحروف الموجودة تحت الصورة تُردّد: «كلب «بلارمينو»». بالإمكان رؤية الصُور والحروف، أما أنا فقد كنتُ أفضل الصُور دائما.

ذات يوم نظرتُ إلى صورة، ثم إلى الحُروف الموجودة تحتها، ثم نظرْتُ إلى الصورة من جديد، حين ذلك تجمعتْ الحروف في أكوام صغيرة حين نظرتُ إليها من جديد. كل كومة صغيرة كانت تعني شيئا، إحداها كانت تعني كلبا، والأخرى تعني منزلا. احمرّ وجهي من المفاجأة وأحسستُ تقريبا بالاختناق. ضحك جدّي ورأيتُ بأني لا أستطيعُ العودة إلى الوراء، إذ لم أكن أستطيع أن أرى الحروف من دون قراءتها. حدث معي نفسُ الشيء مع كل ما كان يظهر أمام عينيَّ، من لصائق الزجاجات وعلب عود الثِقاب أو علب السردين وعناوين المتاجر وأسماء الشوارع على الحيطان. هكذا طفقتُ أقرأ مقاطع في التقويم، أشياء صغيرة هنا وهناك.

أحسستُ بداخلي برغبة في الفُضُول والافتتان، حتى حينما كان يَغيبُ عنّي المعنى.

وضعتُ القطَّ الخزفي على الرفّ وكذلك المرآة والعُلْبَة الهلالية الشكل. أدخلت التقويم في الدُرْج الكبير لِخزانَة الثياب، في أقصى مكان منه.

في هذه اللحظة جاءتني هذه الفكرة: لقد كانت أمي ترقُصُ مع ««سيرافيم»»، في الوقت الذي لم أكن قد وُلدتُ فيه بعدُ.

في تلك الليلة، رأيتُ فيما يرى النائم بأني أسمع صوت الأكورديون الذي ينزل من الشارع وكذلك صوتا يقول: هيا ارقصي. وانصرف هذا الصوتُ محمولا بالموسيقى، وكانت أرْجُل الحاضرين بالكاد تمس الأرض، كما لو أنهم كانوا يطيرون، كانوا يرقصُون في كل حَدَب وصوْب، على رَمْل الكُثبان على شاطئ الأمواج، كانوا يرقصون ويزدادون رقصا فوق الوِهَاد الشديدة الانحدار إلى أن يَصِلُوا إلى حفا البحر، وهناك تزل أقدامهم فيسقطُون في البحر.

استيقظتُ من نومي وأحسستُ بأن الحلم كان حقيقيا. تذكرتُ بُورتْريها لـ«سيرافيم» في أعماق الدُرْج الكبير لِخزانة الثياب، في المكان الذي كانت فيه قطعة لوحةٍ مرفوعة. رأيتُ البورتريه منذ فترة طويلة، ثم نسيتُهُ. هل كان حُلما؟

توجهتُ إلى عين المكان للتحقق من وُجُودِهِ، وكان لا يزال في مكانه. كان عبارة عن بورتريه صغير، بِطول ظُفْر، وكان لابسا ثيابا عسكرية. والآن، لم يعُد يلبس هذه الثياب قط، ولكن الوجه هو نفسه حين ينتظر أمام خروج الناس من القدّاس على الدرجات الأخيرة لِفِناء الكنيسة.

– أُوي. قال لي يوم الأحد المنصرم، حينما مررتُ أمامه وأنا أشُدُ على يد «سالفادا». لم أرُدَّ عليه، لأني فكرتُ فيما حكَتْهُ «فيليسبيلا» و«أدليد» والنساء الأخريات.

قال لي، على وجه السرعة:

– غدا، سأعود إلى «ألْفِياو» وسأحضر الدواء لجدّكِ. عليك أن تمري على بيتي للبحث عنه.

واصلتُ طريقي من دون الإجابة، وفي اليوم التالي لم أتوَجَّهْ إلى بيته للبحث عن الدواء.

بعد فترة وجيزة انتكست صحة أمي مرة أخرى، وقَدّتْ، من جديد معصميها. فنزفت كثيرا، وأصبحت شاحبة جداً أكثر من المرّات الأخرى، فجاءت «لورينسا» و«فيرناندا كاندياش» و«كارلوس بوردالو» وقالوا لأبي بأنه من الأفضل أن يحمل أمي إلى مستشفى الأمراض العقلية، لأننا لا نستطيع أن نحرسها باستمرار.

انتاب جدي هلعٌ، وطفق يطوف مرات عديدة حول البيت، ورأسه مُنكسَةٌ. كان مثيرا منظرُهُ، كان يتقدم في مشيته بصعوبة بالغة، وكانت ذراعاه بَدَل أن تتحرّكا إلى الأمام تظلان ممددتين على طول جسمه كما لو أنهما لا تنتميان له. كما أن ساقيه، أيضا، فقدَتا من صلابتهما. كان يبدو كما لو أن الأرضَ تتملّصُ تحت قدميه، كما لو ساقيه قصيرتان بالنسبة لوزنه أو أنهما تحولتا إلى مطاط.

جلس في نهاية المطاف على كرس، على عتبة الباب، كما اعتادت أُمّي أن تفعل، وبدا لي مذعورا وضائعا مثلها.

حدثته ببعض الكلمات على أمل أن يعود إلى حاله. حكيتُ له ما قاله لي «سيرافيم» عن الأدوية، وقلت له بأننا نود أن نترك «سيرافيم» بعيدا عنا، لأنه لا قيمة له، كما أن كل الناس يحكون عنه هذا.

لم يكنْ جدّي موافقا. قال لي بأن هذا الشخص يمكنه أن يكونَ كل ما يحكونه عنه إلاّ أنه رجلٌ طيب. لقد ساهم الدواء في تسكين آلامه، ولهذا كان من المستعجل أن أذهب للبحث عنه.

قال لي بأنه يتوجب عليَّ أن أقطع حقل الزيتون، وبالتالي ليست ثمة حاجة لاجتياز القرية وتضييع الوقت في الحديث مع كل الناس.
لم أحدثه عن البورتريه المخفي في الدرج الكبير في خزانة الثياب، لأن هذا بدا لي حلما. على الرغم من أن الأمر كان حقيقة.
أخذت طريقي، اجتزت أشجار الزيتون وأشجار الصنوبر البرية، متجنبة النهر والمنازل الموجودة على طول الضَفة. منزلنا كان الأخير، منعزلا شيئا ما. أما هو فقد كان يسكن في الجانب الآخر من القرية، بعيدا شيئا ما عن المنازل الأولى. وأول شيء يبدو للناظر، حين ينزل من حقول الزيتون، هو سقف بيته الأحمر، ومن خلال الباب الذي كان دائما مفتوحا، وَمْض الكور.
لقد كان أولُ شيء أراه هو النار ووجهُهُ الذي كان أمام النار. حين اقتربتُ منه، سمعتُ المطرقة وهي تطرق على السندان. كان الطَّرْق يتصاعَد، أكثر قوة. كلمتُهُ من الباب، ولكنه لم يسمع صوتي، إذْ أن الطرقَ كان يغطي صوتي بشكل نهائي. انتظرتُ قليلا، ولكنه لم يتوقف، كان يحني ذراعيه على النار ويضرب على الحديد، من دون خوف الاحتراق. كانت رجلاه حافيتيْن وكان عندي إحساسٌ بأنه يستطيع المشيَ على الجمْر دون أن يحسَ بالألم.
كان الحديد يلمع، وكان أحمرَ مثل النار. والناظرُ إليه طويلا يظلُّ مُسمَرا ومقيَّدا.
أخيراً لمحَني. أصدر صيحة تعجب «وا!». نزع ثوبه الجلدي ثم خرج عبر باب الحديقة، نصفه الأعلى عاريا، فتح صنبور الماء وغسل يديه وذراعيه ووجهه. ثم غسل كتفيه ونصفه الأعلى.
لم يتبق أي عَرَق على جلده حين اقترب مني، وكانت منشفة لما تزل حول عنقه.
– أتيتِ إلى هنا بسبب جدكِ.
كان كلامه توكيدا وليس سؤالا.
لم أُجِبْ واجتزتُ العتبة خلفه. توقفتُ بالقرب من النار، مع رغبة في مدِّ يديَّ ولمس اللهب. كنت أريد أن أراه، من جديد، يطرق الحديد، ويصارع النار كما لو أنه يريد ترويض حيوان. لكنه لم يعاود العمل. فتح درجاً وسحب منه علبة شبيهة تماما بالأخرى، مربوطة بخيط من نفس اللون. طلب مني أن أعطيها لأمي لأن الأمر مستعجل.
لم أُعْطِها لأمي، بل لِجدّي مُباشرَة. وحدث ما حدث في المرة السابقة، إذ أن جدي لم يفتح العلبة ومدَّها لأمي. وضعتها أمي في جيب قميصها، واختفت في أقصى المنزل وهي تصرخ بمرح من المطبخ:
– سوف أحضر لك الشاي حالا.
هذه الليلة قرر جدي النوم في خزَان الذرة. قال بأنه يريد أن يفعل هذا من أجل الصلاة والتأمل.
حين رأيتُهُ في الصباح، كان مظهره يوحي وكأنه ميتٌ. كان أبيضَ مثل الجير(في الفترة الأخيرة أصبح أكثر شحوبا) واضطررت إلى مساعدته كي لا يسقط. نظرتُ إلى الصليب فوق السطح مُقَطَعا في اتجاه السماء، كما لو أن مُستودَعَ الغلال قبراً، فخشيتُ أن أموت.
حين ذلك قال جدي:
– إن من يتواجد معها، هي الأرواحُ. على أمك أن تعرف ماذا تريد هذه الأرواح. يجب عليها أن تذهبَ لِلقائها، وحيدةً، في الليل. وإلا فإنها لن تتركها في سلام.
تساءلتُ:
– ما هي الأرواح؟
قال لي:
– إنها ملائكة.
فسألتُه من جديد، لأني كنتُ خائفة على أمي:
– طيبة أم شريرة؟
طأطأ جدي رأسه، كما لو أن كل هذا لا معنى له.
قال معيدا ما قاله قبل قليل:
– إنها ملائكة.
اعتقدتُ أن الملائكة تضربها، وتواصل ضربها، وأنها تعذبها وأنها تغرز عينيْها بالإبر. الملائكة أم الأرواح، يوجد الطيب والشرير من بينها، ولكن جدي حكَّ رأسَهُ وهو يردد بأنها ملائكة وبأنه يتوجب على أمي الذهاب للقائها. قال جدي بأنه حين يقتضي الأمر الذهاب للقائها فعلينا أن نطيع، وإلا فإن شيئاً ما سيئا سيحدث. إننا لا نستطيع أن نعصي الملائكة.
لكني لم أكُن مقتنعةً واستمرَّ خوفي. وماذا لو أن أمي ضاعتْ أو إذا ما لو تعثرت على الطريق؟ وإذا ما زلت فوق الحجارة، وإذا ما سقطت على الأشواك، وإذا ما وجدت نفسها وجها لوجه أمام الذئاب، وماذا لو أنها زلت قدماها في وَهْدَة؟
ولكن جدي طأطأ رأسَهُ. قال بأنها ستكون في أمان، لأنَّ الأرواحَ سترافقها وتقودُهَا. الملائكة.
أنا أذهب إلى التعاليم المسيحية وإلى القدَّاس، ومعنى هذا أنني أيضا أعرف الملائكة. إنها تشبه الريحَ والعصافير، إنها مثل نَفَس يمسُ الوجهَ مسّا خفيفاً. إنها تَنْقُلُ رسائلَ الله.
كما يوجد الكروبيون. وكذلك يوجد الساروفيم(الملائكة

المقرَّبون) الذين يمتلكون ستة أجنحة، اثنان من أجل تغطية وجوهها واثنان لتغطية أرجلها واثنان للطيران. أنا متأكدة أنني سمعت هذا عن السيرافيم. إنها تمسك الجمر في أيديها دون أن تحترق.

قبل أن أنام أُفكِّر في الساروفيم. ولكني لا أنجح في رؤيتها، كل ما أراه يبقى هو وجه «سيرافيم داس كاناس»، على الدرج الأخير للكنيسة مُسرَّح الشَّعْر وتبدو عيناه ضاحكتيْن وترسلان شررا. حين أنام أراهُ جالسا بالقرب من طاولة المطبخ وهو يلعب الورق مع أمي وهو الذي يفوز دائما. ربما هو السبب الذي يدفعها للبكاء.

بدأت أمي تخرج من البيت ليلا مع تغيرات القمر. في بعض الأحيان كانت تخرجُ مع كل إطلالة هلال جديد. في اليوم الأول لتغير القمر.

لدى عودتها لا تجد أحدا حولها. إذ أنه لا وُجود لنا نحن، لا وجود للمنزل ولا وجود للبئر ولا للكلب ولا للأرانب ولا للدجاج. لا وجود لأي شيء. تجلس بالقرب من جدي على عتبة الباب وهي تمعن النظر في الطريق. ولكنها لم تعاود الهروب ولا تقطيع معصميها. وخلافاً لجدي فقد بدا أن حالتها تتحسن.

ولكنَّ أبي انفجر غاضبا. قال صارخا بأنَّ جدي ما هو إلا خنزير عجوز وخنزير قذرٌ، وبأنه منهمك في مكافأة شخص آخر لمعالجة مرضِه وبأنه لا يهمه إن كان يُهينُ ابنه، لأنه يعرف كثيرا عن الملائكة والزَبرقان، ثم سحب مِجْرَفة فرن الخبز بقوة كبيرة تصورت معها أنه سيقتل جدي أو أمي، ولكن جدي أصدر صرخة كبيرة بحيث إن أبي توقف فجأة. فترك المجرفة تتساقط من يده، واعتمد على الحائط وانزلق على الأرض كما لو أنه سيُغْشى عليه. ظل جالسا خلال فترة طويلة، ورأسه بين ركبتيه، ثمَّ قام بعدها بصفق الباب كي لا يعود إلى البيت إلا بعد بضعة أيام.

بعد خروجه فتحتُ الباب ونظرتُ مليا إلى الطريق، كان الليل حالكا ولم يكن ممكنا رؤية نجمة واحدة في السماء.

تَسَاءَلْتُ حول ما إذا كان هو الآخر سيلتقي بالملائكة. ولكن من كل الجهات لمْ يَكُن يُرَى سوى الليل. اعتقدتُ بأنه في ما يخصه فإنه لن يلتقي بالملائكة في الطريق.

أغلقتُ الباب وسمعتُ جدي يقول بأنَّ أُمّي إذا لم تذهبْ في كل تغير للقمر فهي التي ستتغير من جديد. ستُصبح مجنونة وستموت.

في الليل، حينما أخرج لفكَّ قيد الكلب، اعتدتُ على النظر إلى القمر وهو يضمحلّ وينقص في السماء، قمر مُكسَّرٌ يمتلئ ببطء من جديد، مثلما الماء وهو يرتفع في جرَّة مستديرة. أحيانا أخرى أنظر إليه من كُوَّة نافذة المطبخ، يبدو لي وقد حطَّ على إطار، مثل عصفور.

حينما يتغير القمر تخرج أمي. تعود إلى البيت في الصباح، ثيابها تنبعث منها رائحة الدخان. لا تترك هذه الثياب على حبل الغسيل، بل تقوم بوضعها حالا في الخزانة. خلال عدة أيام حين نفتح الباب نشمّ في الهواء رائحة الدخان ورائحة الراتنج والخشب المحروق.

خلال الليالي التي تخرج فيها، أقوم أنا بالجلوس في مكانها وأنظر إلى النار. الحطب يلتوي ويصفر مثل ثعبان ويتشبَّك. تتراقص النيران لكنْ من دون التخلي أبدا عن ما تلمسه، إنها تلتف وتتكور، ثم تلتصق وتلتحم كما لو أن بعضَها يفترس البعضَ الآخر. الجذوع السميكة والخشنة تتقعر، وينتهي بها الأمر إلى أن تصبح أكثر رقة من دِقاق الحطَب أو من سُوَيْقَة الكرز. وفي الأخير تتلاشى في النار وتطير.

أخيرا قال جدي إنها ساعة النوم، وهو يحرك رأسه برِفْق وموقظا أبي الذي كان نائما.

سحب جدي من المَوْقِد الحطَبة الأخيرة وأطفأها بأن ضربها على الأرض ثم رش عليها الماء. طقطق الحطب، وخرج منه الدُخانُ والماء رقص على السطح على شكل قطرات صغيرة ثم اختفى. ازدادت الحطبة سوادا وبقدر ما كان يضربها، كانت تتفكك إلى جمرات متوهِّجة. كانت تشتعل في داخلها على الرغم من الماء، لأن النار هي الأقوى.

في هذا اليوم، الأحد، تحدث الكاهن في قُدَاسِهِ أيضا عن الملائكة وعن النَار.

أمَرَ أحدُ الملوك بإلقاء ثلاثة فتيان في نار متأجِّجة: كانت ألسنة اللهب ترتفع وتنفلت وتحرق كل من كانوا بالقرب منها، ولكن ملاك الله نفخ فيها نسيما باردا مثل الندى وسط النار المتقدة، فلم تتعرض لهم النار بأذى، وطفقوا يغنون.

في هذه الفترة كنتُ متنبهة جدا للقداس لأنني كنتُ بصدد أول تناوُل للقُرْبان المُقدَّس. كان الكاهن يقول بأنه أسعد يوم في حياتنا.

في هذه الأثناء انتكست صحة جدي من جديد، وأصبحت ساقاه، أكثر فأكثر، ثقيلتين كان يُحِسّ بآلام في رأسه وتنميل في ساقيه، ثم بدأت تشنجات كبيرة تهزه كَنَوْبات، وحينما كانت تُصيبُه كان لا يستطيع حِراكا. كان يظل في سريره أيّاما عديدة بكاملها، وساقاه منكمشتان. كان بصره ينقصُ باستمرار، أحيانا كنتُ أقرأ له بعض قصص التقويم، وكان يحب الاستماع لأنه لم يعد يستطيع رؤية الصُّوَر.

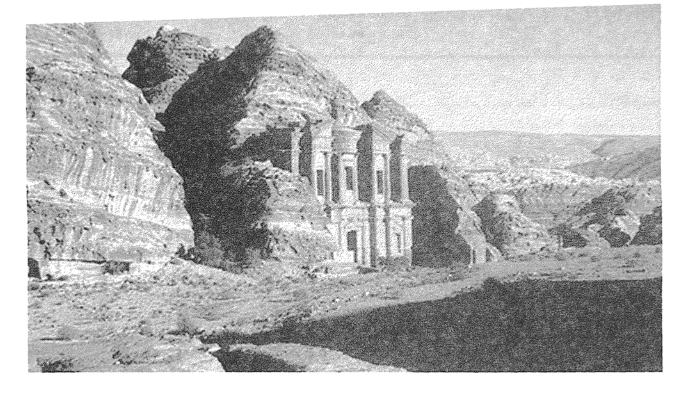
كنت أفتح الكتاب وأقرأ ما اتفق. خِنُّوص شهر يناير يصطحب أمه إلى غرفة التدخين. الكستناء المبكرة التي تضحك استهزاءً في شهر مارس. الشمس تشرق في الساعة السابعة صباحا و٥٥ دقيقة وتغرب في الساعة الخامسة بعد الزوال و٢٦ دقيقة. يُسحَبُ النبيذ في الوقت البارد والجاف. تحت فِراش للدواب ساخن تُزرَع الخيار والبطيخ والفليفلة واليقطين.
كان يُوافِقُ برفٍّ جفنَيْه أو يحرِّك رأسَهُ قليلا ويبتسم. أُواصِل القراءةَ، أحيانًا، بصوت عالٍ، قافزة على الصفحات ومتصفحة بالصدفة، حتى بعد أن يَخْلُدَ للنوم.
هكذا عثرتُ على قصة «محمد»(١). من هو «محمد»؟ سألت عنه جدي في اليوم التالي، ولكنه لم يكُن يعرفه.
في دروس تعليم المسيحية سألتُ عنه القسيس. «لماذا هذا السؤال؟» قال لي وهو يُقطِّبُ حاجِبَيْه. حدثتُهُ عن التقويم فطلب مني أن أُحْضِرَهُ له دونما نسيان في المرة القادمة. لم أَنْسَ، وأحضرته له، وضعه في جيبه دون أن ينبس ببِنْت شفة. مر وقت طويل قبل أن يعيده إليَّ. كنتُ في كل مرة أتمنى في نهاية تعليم الدروس المسيحية أن يُعيده لي ويجيبني على سؤالي، ولكنه كان يأمرنا بالانصراف من دون أن يقول شيئا. ترددتُ قليلا، وفي نهاية الأمر، وبعد مرور شهر طلبتُ منه أن يعيد لي الكتاب. تمتم بين أسنانه ببعض الكلمات، بصوت فظ. وأخيرا أعادَهُ إليَّ بعد أن كان اليأس قد اجتاحني وبعد انتهاء شهر ثان.
أخذتُ التقويم وأسرعتُ إلى البيت. لا يهم الآن من يكون «محمد». إن قصته تكفيني، إنها جميلةٌ مثل صوت ناقوس. تصفحتُ التقويم مرات عديدة، باحثة في البدء إلى النهاية، إلى أن اكتشفتُ أنه تم اقتلاع صفحات منه.
بكيتُ من شدة الغضب. ضربتُ بالتقويم على الحائط كما لو أني ألقيتُهُ في وجه اللصّ- لقد كان التقويم كتابي، وهذا اللص سرق شيئا ليس له. النار تنتظر اللصوص، واجتاحتني موجة غضب. كاهنا كان أم غير كاهن.
في يوم الأحد الثاني، كان موضوع موعظته يدور حول مخاطر القراءات التي لا تخضع للمراقبة. التقويمات والكتب الأخرى من نفس الشاكلة، على الرغم من مظهرها البريء، مليئةٌ بالخرافات والمعتقدات العبثية ويمكنها أن تَجْرِفَنا إلى ديانات مغلوطة. يجب الاكتفاء فقط بقراءة الصحف والكتيبات التي تجيزها الكنيسةُ لأن هذه الكتب صديقةٌ للشعب وتوحي بخشية الله.
بكيتُ مرة أخرى من شدة الغضب في غرفتي، والتقويم في يدي. لا يهم من كان «محمد»، ولكن قصتَه تَمَلَّكَتْنِي. إن قصته تواصل تَمَلُّكِي، على الرغم من أن القسيس سرقها مني. ما أزالُ أعرف القصة، لأني تأكدتُ منها وأنا أبحث في ذاكرتي عن التفاصيل.
قال «محمد» إن الوحي هو شيءٌ جاءه من فوق. شيءٌ ما كان يلمسه مثل كلام مسموع بصفة مفاجئة. ثم بعدها لم يَعُدِ الأمرُ كما كان في السابق. كلامٌ كان يشبه ومضةً ثم فتح نافذة على العالَم.
حين أحس بمجيء الوحي، أخفى وجهه، كانت الكلمةُ تصعَقُهُ فكان يَرْشَحُ بقطرات كبيرة كما لو أن عبئا ثقيلا يسحقه.
أحيانا تأتي الكلمة مثل صوت ناقوس. ثم تختفي، ولكنه يكون قد فهم الأمر. أحيانا يأتي الملاك على صور بشر فيتوجه نحوه ويكلمه.
كان «محمد» نائما حين جاء الملاك «جبريل» يبحث عنه ويقوده، بسرعة تضاهي سرعة الومضة، إلى السماء الأولى وإلى كل السماوات الأخرى. ارتفع «محمد» عاليا إلى درجة سماعه خفق أجنحة الملائكة فوق رأسه. جاب السماوات في خمسمائة سنة(٢). كان ثمة سماء من فولاذ، وأخرى من ذهب وأخرى من حجارة ثمينة. وفي الداخل، كانت تتواجد ملائكة من نار.
كانت هناك كثيرٌ من الأشياء، وحتى وجهه...، إلى أن جاءت اللحظة التي قام فيها الملاك بإعادته إلى الأرض. في ومضة واحدة عَبَرَ كُلَّ العوالم إلى أن وصل إلى المكان الذي جاء الملاك ليأخذه منه.
يحكى بأنه حين توجه إلى السماوات اصطدم بكأس ماء، وحين انسكب الماء وسقط الكأس على الأرض، كان قد عاد من سفره السماوي.
كنتُ أعرفُ هذه القصة عن ظهر قلب، وأحس بالانتشاء، وأحيانا كنتُ أقلبها، مرت عديدة، في رأسي، والقسيس لا يستطيع أن يفعل شيئا ضدي. القصة ستظل معي على الرغم من أنه اقتلع الصفحات. قصة اللحظة حيث تتعرض فيها حياة كائنٍ مَا للتحول.
فكرتُ فيها ليلَ نهار، لأن أسعد يوم في حياتي كان قريبا، فأنا أيضا سأتلقى رؤيا. سيمس الرب جسدي ويغير حياتي إلى الأبد.
في القُدَّاس، كنتُ شاردة الفكر، ولم أكن أنصت للقسيس. كان يتحدث بصوتٍ بشري بينما الملائكة تتحدث فيما بينها بأصوات ترن مثل أصوات الناقوس.
الشمسُ تخترق الألواح الزجاجية المُلَوَّنَة وهي تعكِس على الأرض ظِلاَلَهَا الزرقاء والحمراء. لهيب الشموع التي تهتز على

المذبح، وموسيقى الأُرْغن تتصاعد إلى شمعدان السقف الكبير والمشَعَّب، والحضورُ يرددون بصوت واحد: «آه يا ملائكة، غني معنا، آه يا ملائكة سبِّحي بحمد الله.»
الملائكة الساطعة والقوية مثل اللهب، تأتي صوبي مثل الريح، فأطير على أجنحتها من سماء إلى أخرى. سماءٌ من ذهب، والأخرى من أحجار ثمينة. وحولنا أسمعُ خبْطاً مُدوِّيًا لخفق الأجنحة، ولكنه في نفس الوقت موسيقى هادئةٌ مثل طنين النحل. ربما توجد ملائكة زرقاء وحمراء وميضُها يتموَّجُ مثل اللهيب، وأخرى لها قوائمُ كائنات وتلمع مثل البرونز المصهور، وأخرى بأوجه حيوانية وبشرية، كما توجد ربما ملائكة بأوجه وأيد آدميَة. أسمع لُغاتِهَا من دون حاجة إلى الكلمات، إذ النظر يكفيني. لأن ألف شيء يتحول في ثانية واحدة حين يلتقي نظري بنظر الملائكة.
أحد الملائكة منحني جسده كسُلَّم أصعدُ عليه إلى أن أَصِلَ إلى السماوات. بينما مَلاكٌ آخر يمسك بين يديه قطعةً من جمرة يكون قد التقطها من المذْبح بمِلْقط ويَمسّ بها شفتيَّ.
حين ذلك سيكون الحبيبُ فيَّ وأنا فيه. خبزُ الذبيحة مسَّ فمي مثل نار، أحرقها من دون ألم، بينما كان ينكشف وجه الرب.
ولكن أسعد يوم في حياتي وصل، ومرَّ ولا شيء حدث.
كان خبز الذبيحة خفيفا مثل الغبار، فالتصق بلِسَاني، فلمْ أُحِسَّ، تقريبا، بشيء حين ابْتَلعْتُهُ. صلَّيْتُ كي يكشف عن نفسه وكي أرى نُورَهُ، ولكن لم يكن ثمة لا نور ولا وحي، باستثناء الشعلة المتمايلة للساهرة(٣)، التي لم تتغير، تسبح على زيت الزيتون، أمام بيت القُرْبان. جوقة ساكني الخوْرَنِيَّة يُنشدون «آه يا ملائكة، غنوا معي.»، ولكن أصواتَهُم كانت نشازاً وبطيئةً، ونوطة في صفِّ مَلاَمس الأُرْغن، حادة ضرورية، كانت صامتة. ربما شيءٌ ما تكسَّرَ.
في نهاية القُدّاس، كان ثمة حفل غذاء، وكل الحضور كانوا فرِحين، ولكني تمنيتُ أن ينتهي الأمرُ سريعاً كي أستطيع الانصراف.
في يوم الأحد التالي، لم أُكلِّفْ نفسي عناء الذهاب للقدَّاس، وتظاهرتُ بالمرض وظللتُ في فراشي، في الظلام. فكرتُ وقلت في نفسي بأن الأمر يشبه حالة أُمّي في ما مضى. ولكن تلك الحقبة أصبحت بعيدةً، الآن، لأنها لم تعُد مريضةً. من الآن فصاعدا ترانا وتبتسم لنا، وأصبح طبعها صبورا حتّى مع جدّي الذي لم يَعُد يقوى على المشي. تدفعُ كرسيه المتحرك بالقرب من النافذة وتعطيه الطعام، ولم تعُد قط لا متوترة الأعصاب ولا مُتْعبة.
تعود كل يوم أحد إلى الكنيسة، حيث «سيرافيم» ينتظر عند الباب كي يراها عند خروجها. ولكني قررتُ ألاّ أعودَ إلى الكنيسة، لأنه لا يوجد أيّ ملاك ينتظرني على ممرات الباب أو المذبح.
تعالوا إلى طاولة الطعام، قالت أمي، وهي تمد لي صحناً مليئا.
كرهتُهَا لأنها كانت تبدو سعيدةً بينما أسعد يوم في حياتي مرّ وكشف عن كونه يوما مثل باقي الأيام، إذا كانت هذه هي السعادة فأنا لا أريدُها، ومن الأفضل لي أن تنتهي حياتي في هذه اللحظة، لأنه ليس لها ما تمنحه لي. هكذا فكرت في يأس.
عند ذلك مسَّت الملائكة وجنتي مسًا خفيفا وأحرقتها بالنار.
الملائكة الشريرة نزلت فِيَّ مثل ومضات، فمدَدْتُ يدي في اتجاه خزانة الثياب، فتحت فمي وملأته بكلِمَات تشبه جَمْرا.
إنها تحتفظ في داخلها ببورتريه «سيرافيم»، مرتديا لباسا عسكريا، يوجد بورتريه مخفيَ في أقصى الدرج الكبير، في المكان الذي يتقوَّس فيه الخشب.
ولكن الملائكة الطيبة مسّت وجنتي الأخرى مسا خفيفا، فلم أَقُلْ شيئا تحديدا. اكتفيتُ بأن تركتُ الصَحن يتساقط من يدي.
لم أتذكر بالتحديد بقية ما حدث. ما زال عندي التذكار العائم عن السطل وعن الممسحة وعن الماء المنتشر لتنظيف الوَسَخ وشظايا الخزف المبعثر وعن صوت أبي المغتاظ وهو يتحدَّث عن الخسائر وعن الرعونة وصوت أُمّي وهي ترد عليه بأن الأمر ليس نهاية العالَم وبأنه لا يزال يوجد طعامٌ في القِدْر.
لا أتذكر أني سمعت أشياء أخرى، ربما كنتُ صمَّاء، بطريقة ما. ولكني أتذكر أني فتحتُ عينيَ وكان كلُّ شيء واضحا جدا كما لو أنه كان ثمة نورٌ قويّ.
رأيتُ أننا نُشكِّلُ عائلة. أبي وأمي وجدي وأنا. مَهْمَا يكُن فإن أمي تعود دائماً، لم تعد تتعثر في مشيتها ولم تعد تسقط من أعلى الوديان الصغيرة. لم تعد الريح تحملها، لأنها أصبحت مرتبطةً بنا.
نظرتُ إليها من جديد: كانت جميلة جدا، كما كانت في البورتريه، قبل أن أُولَدَ. وكنتُ سعيدةً بأن وُلِدْتُ.

* **رواية برتغالية صغيرة.**

**الهوامش**

١- تقصد بالطبع محمد رسول الله(صلى الله عليه وسلم).
٢- في الإسراء والمعراج لا يوجد البتة حديث عن خمسمائة سنة جاب فيها النبي محمد(ص) السماوات. والأمر هنا يتعلق قط بمخيال غربي عموما، وبرتغالي فيما يخصنا نحن. الأمر مجرد قصة...
٣- المصباح الذي يترك مضيئا طوال الليل.



# عبقرية المكان

# البتـــــراء

عبدالستـار ناصـر*

*هل كان طيفاً أم حلماً، ذاك الذي رأيته في وادي (رم) وعلى أرض مدينة (البتراء) التي مضت خلف التاريخ حتى سبقته في البقاء برغم زوالها؟! أحتاج الى وقت أبعد من خربشات الذاكرة وأعمق من تلافيف العقل حتى أصدق ذاك (اللامعقول) وهو يغازلني في صحوي وخمرتي والذي أخرجني من حالة الكتابة الى كتابة الحال، ومن جنون الرؤيا الى رؤية الجنون، ومن رسم الغرائب في قصصي الى غرائب ما رأيت من رسوم وحكايات أعجب من حقائق الزمن الذي نحن فيه.. يا لتلك الليلة في البتراء، يا لذاك السحر في فضاءات (رم).. أحقاً على التراب وفوق الرمال وبين الصخور كل هذا الجمال وتلك العبقرية؟*

* * *

لم يعد من شك بعد الذي رأيت، من أن الطبيعة أعظم– حقاً– من الفن، ربما قالها «بيكاسو» من قبل، وربما نطق بها كبار المهندسين المعماريين، فهذا فراغ بين جبلين كما لو أن سكاكين كثيرة اشتغلت على الجدران، لو حاول مليون فنان صناعة جزء واحد من هذه (الخربشة) العجائبية لما تمكنوا من تحقيق (حلم) كهذا، وأعني بذلك (جبل الشيكولاته) في وادي رم، ذلك أن الحجر يشبه السائل الناري الذي نراه في الحمم البركانية الغاضبة، هناك فوهات وشبابيك وأبواب وطيّات حجارة تميل على أجساد نائمة، حيوانات بروؤس جبلية وانتفاضات في بطن الجبل وعند رأسه وتحت حاجبيه.. هل ثمة بطن ورأس وحاجبان للجبال؟!، نعم، في منطقة (الخزعلي) يمكن أن ترى ذلك كله، وأكثر.. ربما كانت تلك أول مرة أرى فيها جبلاً خطّ عليه ما يشبه الحروف السومرية والفرعونية وكلها تبكي بدموع من حجر.

* روائي وكاتب من العراق

جبل على هيئة سفينة، وآخر على شكل قلعة محطمة، وثمة جبال صغيرة، واحد يشبه فارساً يمتطي صهوة حجر هائل، وآخر على شكل غيوم سوداء تخرج من باطن الأرض ، جبل يمشي مثل دبابة وآخر ليس غير (قُبلة) بين صخرتين مدببتين، لكنها كلها تسيل كما الحمم البركانية صوب لا مكان، بل ترى جبلاً تبرع بجزء منه وصارت نثاراته على الأرض أجمل مما كانت وهي على رأسه كما التاج، عشرات، وربما مئات الحيوانات تراها في أعماق الفتحات والشقوق والثغور، ديناصورات، أفاع، ذئاب، فيلة، غزلان، وحتى اللقالق ستراها تحلق فوق الجبال، مصنوعة من زوائد أو ربما من انزياحات حصلت عبر آلاف السنين، ليس من أحد يمكنه فكّ طلاسم تلك النثارات المهولة التي جثمت على الأرض، كم هو عمرها؟ من أين سقطت ومتى انسكبت هكذا كما الماء على نار هائجة جامحة؟!

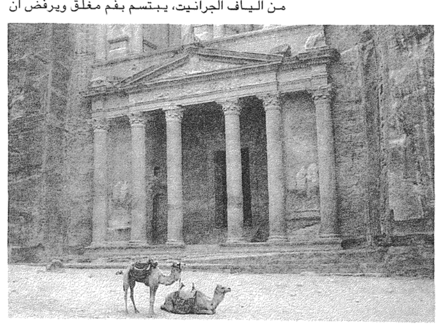
جبالٌ على شكل (كمّاشة) تخنق بقية الكائنات بلا رحمة، جبال على هيئة عراك وضرب بين اثنين، وثمة سلسلة أخرى هنا وهناك ستراها مثل (زورق كبير مثلوم) أو (نيزك في لحظة سقوط) وربما (قرد هارب من لهبة نار) وقد تكون (قبعة في مهب الرياح) أو سمكة، أو امرأة تبكي بدمعة واحدة على خدّها الأيسر، ها هو الفن الرباني في أعظم أسراره، حيث ترى التيجان الذهبية بلا رؤوس، وأبواب مفتوحة على خناجر من صخر لامع، وقلاع مهجورة، وعلى بُعد جبلين كما اليتامى ثمة أسد وحيد بلا حاشية وعنقود عنب من أحلى الصخور ثم قبعة أخرى لروبين هود الشهير مع ريشته التي ظهرت في نهاية القبعة!

ينبغي علينا أن نصدق المستحيل في مكان كهذا، وربما سنقترب من المعجزة التي جاء بها المكان المتوحد مع السماء والرب والتاريخ، وفي صحراء (رم) قامت شركات السينما العالمية بتصوير الوادي على انه جزء من خارطة القمر، بسبب غرائبية المكان، كما تم تمثيل فيلم «لورنس العرب» وبضعة أعمال شهيرة أخرى، وترى السيّاح ومتسلقي الجبال يتوافدون زرافات ووحداناً في جولات تقترب من مناسك الحج والصلاة، وهم ينظرون بكثير من الدهشة والانبهار الى هذا التكوين الرباني المذهل.

ترى هل ينطق الحجر؟ أعني هذه الصخور المنحوتة على امتداد هذه الجغرافيا العجائبية؟ أجل، سمعنا لغة الصخور أكثر من مرة، في البتراء كما في وادي رم، فهذا نسر يمد منقاره صوب فضاء الله وهو يهبط على انثلام كبير بين جبلين، والنسر نفسه لم يكن غير صخرة على هيئة طائر عنيد، ها هو يهبط ثانية على انثلام مقطوع بين عالمين!

لا تدري في مكان كهذا– من وادي رم الشاسع– كيف انثنت الجبال تغازل بعضها، وكيف مرّت السنوات على أغرب قصص الحب بين هذه الكائنات التي ترفض الكلام في حضرة البشر.. تعال واسمعها ليلاً، أعني بعد منتصف الليل، واخبرني ماذا يقول هذا المارد الشاهق صوب السماء وماذا قالت تلك الصخرة الرابضة فوق مئات الصخور.. لغة من الجبروت المكتوم والكبرياء المغلّف بالكتمان.

ليس من الصعب أن تسمع الجبال وهي تضحك تحت زخات المطر، يمكنك التقاط صورة فوتوغرافية لهذا الجبل العنيد وهو يحتمي من رذاذ البرد بقبعة أو مظلة من ألياف الجرانيت، يبتسم بفم مغلق ويرفض أن



يعترف بذنوبه مهما طالت اقامته فوق نسيج الرمال، وحتى لو أجبروه على الوقوف هكذا ملايين السنين، ذلك أن جبال (رم) من النوع الذي ينتمي الى حزب البقاء ويؤمن أن الخلود هو نبراسه الأول والوحيد.

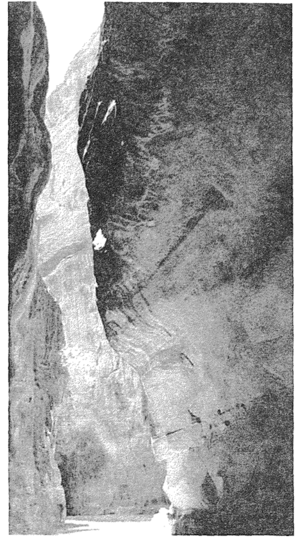
* * *

رأيتُ- وما كنت حالماً أو واهماً- أبا الهول، ومن خلفه أسد بابل، ثم فيل عملاق، وزقورة من بقايا الخيال، وعلى بُعد أمتار لا تزيد على مائة متر ثمة جماجم مبقورة، وشخص كبير الرأس ينظر إليك بريبة وتوجس، ثم ماكينة خياطة وثلاثة رجال بعنق واحد، وهنا جمل مقطوع السيقان يجثو على بقايا قصر شامخ، وفم يصرخ مع أنف مجدوع، ربما سلال فاكهة مليئة بالصخور المضيئة، وطفلة تنظر خلفها بهلع، يمكنك أن ترى ما تشاء، وما عليك غير أن تمشي عبر الصحراء بين تلك الجبال الراسيات في أعماق التربة حتى قاعها البعيد عن السماء والقريب من الماء، حيث تمتد السلاسل نحو المجهول من هذه الأرض التي ستبقى عذراء برغم مليارات البشر الذين عاشوا وأنجبوا وشاخوا ورحلوا.. أرض عذراء حيث لم تكتشف جميع أسرارها، ولم يصل قرارها او لغزها أحداً، ولن يتمكن من ذلك مليارات البشر الذين سيأتون بعدنا، مهما كان حجم التكنولوجيا والتطور والعبقرية!

* * *

أما الذهاب الى البتراء، فهي رحلة الى (المعقول) الذي لا يُصدق، ذلك المكان المحفور في الصخر، ربما عشرات الأعوام من أجل حفر (ضريح الجرة) وأكثر من ذلك معبد (قدس الأقداس) الذي يسمونه (الخزنة) والطريق القصير الذي تقطعه على قدميك ما بين (قصر البنت) وضريح الجندي الروماني هو طريق الفن في واحدة من معجزات البشرية، ناهيك عن (صرح الأفعى) أو (الدير) الذي لم أتمكن من الوصول إليه، بسبب السلالم الحجرية التي يزيد عددها على ألف من درجات المرمر والصخر التي يمضي إليها السيّاح - حتى العجائز منهم- كما تفعل الغزلان والأرانب.

عندما كنت أدرس الموروث الشعبي في مصر، رأيتُ



أهرامات خوفو وخفرع ومنقرع ثم معابد (فيلة) بجبروتها المهيب، أصابتني القشعريرة من هول ما رأيت، واليوم وأنا أرى البتراء أتساءل مع نفسي: هل يمكن فعلاً للبشرية- على ضعفها الجسدي- أن تفعل كل هذا؟ ألا يمكن- سهواً- نزول حضارات أخرى من أجرام قريبة من كوكب الأرض، أنها جاءت ذات سنة غامضة من سنوات اكتشافاتها لزيارة كوكبنا، وراحت تلعب وتلهو على سطح أرضنا بانشاء كل هذه (العجائب) التي لا يستوعبها العقل بسرعة؟!

تُرى كيف نفسّر هذا الجلال الساطع الذي يكمن في مدينة البتراء الوردية المذهلة حدّ الاغماء؟ أي ازميل سحري حفر في تلك الصخور الصمّاء التي تشبه البازلت والحصى؟

البتراء، مدينة صخرية معناها «الرقيم» بدأت حضارتها في عام ٣١٢ قبل الميلاد، آية من أجل وأعظم آيات الفن البشري، ستصل إليها بعد مرورك

بين جبلين هائلين أو قل جبل واحد شق الى نصفين بعد أكبر زلزال عرفته الأرض، وسوف تمشي كثيراً حتى تصل معبد قدس الأقداس وهو نافذة لاتصال الشعب بالآلهة، ويسمّى عند عامة الناس بالخزنة- آنذاك- وبسبب هذه التسمية هاجمها البدو من وادي موسى عساهم يعثرون على شيء من المال، وما تزال حفر الرصاص تشهد على تلك الهجومات الطريفة.

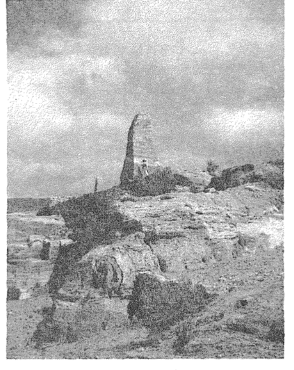
* * *

مقابر ملكية، مقابر وزراء وتجار، ثم عامة الشعب، كلها محفورة في الصخور تشير الى نهضة (الأنباط) وفنونهم وخصوصية حضورهم في الحياة منذ آلاف السنين، كما عثرت لجان الحفاظ على الموروث القديم على نقوش ثمودية وأخرى صفوية في جبل اسمه جبل القمر.

هذه المدينة أعجوبة تسبق ما سمعنا من عجائب الدنيا السبع، إنها الغموض الذي لا تفسير له برغم كل ما كتبوه عنها، وكل شبر منها يحكي عجباً أكبر، ويقول أصحاب الشأن من المعنيين بآثار البتراء إن ما اكتشفوه منها حتى يومنا هذا هو ١٥ بالمائة ولم يزل وراء المجهول ٨٥ بالمائة من غرائبها واسرارها وغموضها.

جبال من نسيج الجرانيت وغيرها ما يشبه البازلت، جبال صغيرة يخجل بعضها من رؤية الجبال الشامخة على مقربة منها، وكثيرة هي القبعات على رؤوسها، مشطوبة من جزء هنا أو جزء هناك، سترى بطيخة مقسومة الى نصفين، وبضعة عساكر على مشارف القتل، دولفين خائف من كلب، حتى تصل المسرح الذي يتسع لستة آلاف متفرج، ترى أيّ مسرح كان قبل هذه الحفنة من السنين؟

ومن أجل الأدباء أشعلوا الشموع في طريقنا الى هذا العالم الساحر الذي تجاوز المعقول بملايين الفراسخ، وكانت القشعريرة قد تسللت الى النفوس على ضوء ألف وخمسمائة شمعة أعادت الينا شيئاً من طقوس (الأنباط) ذاك الشعب العربي الموهوب، وصارت حالة الخشوع تسبقنا إلى اكتشاف الماضي، وسأعترف بأنني- شخصياً- ما زلت أرى أن كوكباً آخر كان قد زارنا قبل آلاف السنوات وراح يحفر تلك الصخور (ربما يتسلّى بها) إذ من غير المعقول نحت



مدينة كاملة بهذا الأسلوب الغرائبي الفريد!

* * *

المغامر السويسري (جوهان بوركهارت) كان أول من اكتشف (البتراء) حيث اختفت هذه المدينة ٣٠٠ سنة حتى تمكن من ازالة الغبار عن هيكلها المخلوط بالمستحيل، وسوف نحتاج الى عشرات السنين حتى نعثر على بقاياها، ولا أحد يدري ماذا سنرى في بقية خباياها وصناديق أسرارها؟!

ستبقى في ذاكرتي ما حييت، تلك الليلة التي مشيتها بين صهاريج الجن وباب السيق، سوف أمشي على طيف شارد اسمه «سبيل الحوريات» وأغازل حلماً على مقربة من ضريح الحرير، إذ من غير الممكن بعد الليلة غلق مذكراتي دون أن يسري في دفاتري ذاك الممر الجبلي المزدان بعطر التاريخ وضوء مئات الشموع مع صوت الناي الذي حزّ مشاعرنا بضربة زهرة وأعادنا ثلاثة آلاف سنة الى الوراء حيث رأينا «التيمنوس» بوابة الساحة المقدسة كما رأينا «الضريح الكورنثي» وربما رأينا شعب الأنباط وقد عاد الى الحياة حتى يحكي لنا القصة العظيمة من حيث بدأت.

...

يا لهذا الجمال الذي رأيناه في (رم)

ويا لتلك *الليلة في البتراء*.

# أفراح العودة

سعـــد القـــرش*

وقف القهوجي أمام دار الحاج عمران، وأدار بصره إلى ناحية الفرن، منجذبًا إلى كلام النساء.

وكانت زهرة المغربية أمام الفرن، وخلفها تحلقت النسوة حول طبلية كبيرة، صُفَت فوقها قطع العجين في دوائر متداخلة، وأيدي النساء تصنع على المطارح نغمًا حنونًا، كأغاني الخبيز، وأغاني هند لهفة على ابنها الغائب في سمنود.

كانت المغربية تنصت إلى هند، ساهية إليها، وقد ألصق العرق جلبابها بجسدها، فبرز الثديان نافرين في تماسك، كقطعتي عجين، كما سقطت عن رأسها الطرحة، وبدا شعرها أسود ناعمًا، ورقبتها شديدة البياض، وانسدل الجلباب فغطى ساقيها وأصابع القدمين.

واستندت الجدة حليمة إلى عصا، في طريقها إلى الفرن، على بعد خطوات من باب الدار، خائفة على المغربية قليلة الخبرة بفنون الخبيز. وانتبهت هند وسحبت جلباب المغربية فجأة، قبل أن تشتبك به النيران، فبانت ساقاها والربلتان البيضاوان. وأزعجها أن ترتدي سيدة جلبابًا على اللحم. وقالت:

- قاعدة يا شرشوحة، هنا من غير لباس؟

ازداد خدًا السيدة احمرارًا، وأرادت أن ترد، أو تقوم لتستر خجلها، لولا وصول الجدة حليمة التي لم تسمع كلام هند. وصاحت بصوت عالٍ مشحون بالخوف على المغربية، من امتداد النار إلى جلبابها:

- ابعدي يا حبيبتي هدومك عن المَحْمة.

ثم همهم القهوجي، كأنه يريد الإخبار عن وصوله، ولم يخف على حليمة أنه اختلس، إلى المغربية، نظرات غير بريئة، فأحرجته بقولها:

- انكسف يا عديم الذوق، البنت ما هي حِمْل عينك يا جحش.

فاحتشم، ومن الخزي أغمض عينيه.

اقتربت منه، ونخسته:

- تأكل الولية بعينك النجسة، وتعمل وشّ كسوف؟

وسألته:

- قاعد في البلد ولا النسوان، يا أخي اعمل لك همّة، وحارب الكفرة في سمنود أحسن لك من البصبصة.

فأنقذ نفسه من لسانها:

- كنت هناك، وسيدي عامر يسلم عليكم.

فقفزت هند، تريد الاطمئنان على ابنها. ووقفت صفية زوجة عامر عند الفرن، تنصت إليهم؛ فليس من عادة نساء أوزير إظهار اللوعة على الأزواج.

ولكن صفية التي لم تبال بأحد، حين قبّلت عامر، وعانقته ساعة المغادرة، سألت القهوجي بلهفة عن حال زوجها، واستفسرت بشيء من الريبة، عن سر وصوله إلى زوجها، ثم العودة إلى أوزير، على حين لا يستطيع ذلك من هم أكثر منه شجاعة وفتوة.

ونهاها الحاج عمران عن توجيه مزيد من الأسئلة، وطمأنها.

واختلى بالقهوجي، وسمع رسالة عامر.

وقال إن الحشيش عزيز، أمر باستدعاء رينيه دوما الفرنسي المقيم بالبلد من سنين.

الحاج عمران أمر رينيه بكتابة رسالة إلى قائد الفرنسيس، يعرض فيها هدنة، ويحذره الغدر. وقال إنه سيطلب إليه أن يمده ببعض الحشيش، ليتأكد له حسن نيّته. وشرح فيها أن الفرنسيس هم السبب، في تعكير صفو رجال أوزير المقاتلين والقاعدين؛ إذ خلا البلد من الحشيش والخمور، بعد إغلاق معصرة القصب، ومشاركة صاحبها في القتال. وكان يمدهم بالخمر من عصير القصب.

وقرأ رينيه ترجمة عربية للرسالة، وسأله ماذا يكتب في مقدمتها، وطرح أكثر من صيغة:

السيد قائد الفرنسيس

سيدي القائد

إلى رئيس العسكر

ولم يسترح الحاج، وضاقت نفسه بأن يكون الغازي سيدًا،

* كاتب من مصر

ولو في رسالة.
وأعاد رينيه السؤال، عن صيغة المناداة، فقال الحاج بدون تفكير:
- سجل في أول السطر: يا ابن الهرمة.
- ما فهمت والله يا سيدي.
- قل له: يا مغفلً.
- لا أفهم.
- اكتب، قل له: يا حمار.
- لا يصح يا سيدي.
- إنما يصح أن تعتدوا علينا.
فأصابت الطعنة رينيه، كأن الرجل ينتقص شرفه. وأحس عمران بقسوته، فداعبه:
- والله لا تزعل يا شيخ، أنا أقصد أولاد الهرمة.
وضحك رينيه:
- الهرمة، الهرمة!
اتفقا على كتابة السطر الأول: «إلى قائد عسكر الفرنسيس»، وأن يحمل الرسالة على الله القهوجي وأحد الأسرى.
لكن رينيه ألمح إلى رغبته في مصاحبة القهوجي، فحمد الحاج ربه، واحتضن الفرنسي الذي لم يفهم شيئًا.
وبعد سفره إلى المدينة، قال الحاج لحليمة وهند وصفية إنه كان، في بعض الأحيان، يشك في ولاء رينيه للفرنسيس، واتصاله بهم، ولكن لهفة عينيه فضحت يُتْمه، بين أهل أوزير الذين لايزالون يحسبونه على الفرنسيس، والأسرى المغلوبين على أمرهم.
وأبدت حليمة قلقها:
- يا خوفي يا ابن والدي.
وشاركتها هند، موضحة ما احتالت حليمة على إخفائه، خوفًا من تحققه:
- ولو قتلوا القهوجي ورينيه ؟
فانتفضت صفية، وتأكد لها أن قتل حاملي الرسالة، إشارة إلى الشروع في قتل الأسرى. وقامت بحذر، مستندة إلى زكيبة من الأرز. وسألت:
- وعامر يا أمّ ؟
رفعت حليمة عصاها، فلامست بطن هند، وداعبتها قائلة إن الذي وضع بذرة، لا يتأخر عن الحصاد. وقالت مزهوة بالغائب:
- صفية حبلى يا عمران !

ودّ الرجل لو تساعده صحته ليرقص. ومدّ يده إلى صفية، فقعدت وأحنت رأسها من الخجل، وقبلت يده، وقبل جبينها. وقال:
- لو أعرف لقلت للقهوجي «بلّغ عامر وفرّحه».
علقت حليمة ساخرة:
- عامر علق يا ابن والدي، حضن صفية عنده أهم من ولده!
- يا شيخة خافي ربنا.
دمعت عينا هند من التأثر، وقالت:
- مسكينة صفية، ما فرحت غير ساعة.
غابت عنهم هند، وزحفت على قدميها، إلى أن بلغت عتبة الدار، ومددت في الحارة ساقيها، وأقسمت أن تزفّ عامر إلى صفية، بالغناء والمزمار والطبل وغوازي سنباط، من بوابة أوزير إلى باب الدار.
وعلقت حليمة:
- مجنونة يا بنت هوجة، زفّة لعروسة حبلى!
- صفية راضية يا عمتي.
كانوا لايزالون داخل الدار، حين لمحوا هند تمسح دموعها بطرف الجلباب، من آنٍ لآخر، وهي تغني بصوت عذب، آمرة صفية بأن تردد معها:
داري جمالك عن عيون الناس
لولا الملامة يا حبيبي وكلام الناس
لاحُطّ رجلي ورجلك في قميص ولباس
وأحلفك بالأمانة ما تقول للناس
ولامتها حليمة على الغناء، في حين لايزال ابنها غائبًا:
- عيب عليك الفرح، وابنك محبوس.
تدخل عمران، قائلاً بثقة إن عامر عائد، اليوم أو غدًا؛ فالرسالة على بساطتها، كافية لإرهاب قائد الفرنسيس، واستعجال إعادة عامر والذين معه، واستعادة جنود الفرنسيس الأسرى. وأوضح للنساء أنه طلب هدنة، وبعض الحشيش والخمور، وهذا يكفي ليتأكد للفرنسيس أنهم يواجهون خصمًا لا يهاب الموت، ولا يستجدي عطفًا للإفراج عن رهائن أو أسرى؛ فما لديه من مقاتلين أكثر عددًا وقوة، بدليل عدم الإشارة إلى تفاوض أو مساومة أو مقايضة.
قالت صفية إن الرسالة شديدة الذكاء، والخطورة أيضًا؛ فربما يفهم الفرنسيس أنها مقدمة لزحف بشر بلا عدد، يريدون أجساد الكفرة طعامًا، بعد فيضانٍ أهلك الزرع

والدواب، وألجأ الآلاف إلى أوزير، التي لم تتأثر بالهلاك كالقرى الأخرى، بسبب البِرْكة والقناة المحيطة بها. ولكنها حذرت أن يفهم الفرنسيس، من الرسالة، أن طالبي الخمر مجانين، ينشدون آخر متع متاحة، قبل الموت القادم مع الفرنسيس.

واستهان عمران بذكاء الفرنسيس، قائلاً إن لديه حلاً أخيرًا، لو أظهروا فُحشًا في الرد، وهو الإيعاز إلى المشايخ في أمر الكفرة.

سيقول إنهم سينقضّون على كل مال المسلمين وديارهم، ويستحلون نساءهم. وعندها يعلن المشايخ ذلك في خطبة الجمعة، في وقت واحد، آمرين المصلين بالدفاع عن أعراضهم، ولو بأكل لحوم الذين لا يراعون حرمات الله.

- ساعتها لا تنفع المدافع.

ثم رجع القهوجي ورينيه، تسبقهما ابتسامة ثقة، وبسطا أمام الحاج وموران زجاجات الخمر، قائلين إنها هدية، وإن الفرنسيس وافقوا على مبادلة الأسرى.

وتحت غواية الخمر، نسي الحاج ذكر حفيده عامر.

ثم انتبه إلى الأمر، وتنهّد بأسى حين تذكر أنه اجتنب الخمر من زمن، ولا تسعفه أيامه بالعودة إليها. وقال بدعابة تحمل الجِد والهزل إن الأعداء لا يتورعون عن وضع السم في الخمر.

غمرت شمس النهار تمثال سيدي سالم، وبدا بعد غسله طازجًا، كأنه خرج من الأرض في الحال، شامخًا أمام البوابة، وأمر الحاج بطلائها قبل عودة عامر. ولكن الطلاء لم يصمد أمام الخارجين من أوزير، عائدين إلى قراهم، والداخلين بخيرات القرى الأخرى، من حبوب وطيور وحيوانات، مشاركين كبير البلد فرحته بحفيده.

رُفعت رايات ومناديل ملونة، لا تعانق الهواء، في العادة، إلا في أفراح الميسورين. وعلى الجانب الآخر للبوابة، نصب مدفع كان لدى الأسرى الفرنسيس.

وأسندوا الحاج حتى ركب الفرس، وكان يريد الاطمئنان على عامر، قبل بلوغ الدار. ووقفت العربة أمام بيت رينيه، ساعة وصول الحاج مباشرة. وتحسس عمران حفيده بكفين واهنتين وبصر عليل، واطمأن إلى خلوّ وجهه من إصابات تزعج أمه وزوجته، ولكنه أمر فجيء بالحلاق فأصلح شعره. وازدحم بيت رينيه بأصحاب عامر، من زملاء الأسر، أو المقاومين الذين حققوا نصرًا على الفرنسيس، وأسروا جنودًا، أو سرقوا مدافع.

بأمر الجد، نزعوا ثيابه، وهو من الذهول لا يقاوم، بل يسأل، وهم يجيبون:

- لتستحم يا عريس!

ومن الفرحة نسوا العطر، فأسعفهم رينيه بزجاجة صغيرة، ذات رائحة طيبة، ورفض أن يستعيدها، قائلاً إنها هدية من الكنيسة إلى سيد أوزير.

شاركوا في غسل جسد عامر، ثم خرج رشيقًا يرتدي الجلباب الكشمير، يكاد من شعوره بالخفة يطير، ويستعجل الرجوع. وأوقفه الجد، ومدّ إليه يده بمقود الفرس، آمرًا إياه بالقفز:

- استلم فرس كبير البلد.

أمام البوابة، ضرب المدفع لقدوم عامر، وظل فوق الفرس، يشاهد أفراح الناس، حتى انفضت حلقة النساء، عمن ترتدي ثوبًا أبيض، كملاك وسط دائرة من نساء ابتعدن عنها في الوقت نفسه. كانت صفية تنظر إلى زوجها بفخر، وهبط عامر، بخطوات واثقة، وغاب رأسها في صدره، وهي تهتز بحركة لا ترى إلا بالبصيرة، ورفعت رأسها، كأنها تقول له سرًا، وفاجأته بقبلة. وعلقت نساء:

- غجرية قادرة.

صوّبت هند إلى مصدر الصوت نظرة، أخرست النساء. وضبط ضاربو الطبول الإيقاع على حركة أقدام عامر وصفية، وجذبا إليهما امرأة من الغجر، شجعت زهرة المغربية على الرقص. ونزعت هند طرحتها، وأحاطت بها وسط المغربية، على حين زاد عدد الراقصات، وعلا إيقاع الطبول. وأصبح عامر وصفية في وسط دائرة من نساء وفتيات، أظهرن براعة في مباراة أعلنت فيها الأجساد .فرحتها، حتى هند اقتربت من عامر، ونزعته من حضن زوجته، وخافت عليه الحسد، ولم يكن معها إلا سورة الفاتحة، فقرأتها وغسلته بها، ورقصت مع النساء، وحزّمتها المغربية بمنديل رأسها، فانسدل شعرها طويلاً ناعمًا بلون الليل، راقصًا معها، وهي تنافس هند، حاصدة الإعجاب والتصفيق.

ثم قفز عامر، ممتطيًا الفرس، وبسط قدمه فاستندت إليها صفية، وجذبها فجلست وراءه.

أفسحوا للفرس طريقًا، تعانقت فيه الموسيقى والزغاريد، ورقص أولاد الغجر والضيوف، قبل أن يحصلوا على أنصبتهم من الطعام والحلوى.

# عجوز على الجسر

ارنيست همنغوي

ترجمة: موسى صرداوي★

جلس رجلٌ عجوز بنظارته معدنية الإطار وملابسه المغبرة كثيراً على قارعة الطريق. وكان ثمة جسر عائم عبر النهر، تجتازه عربات نقل، شاحناتٌ، رجالٌ، نساءٌ وأطفال. وكانت البغال التي تجر العربات تترنحُ من عُلو شاهق على طرف الجسر، بينما كان هنالك جنودٌ يساعدون في دفع مكابح العجلات.

كانت الشاحنات تندفع منطلقةً بقوة لتخرج منه، أما الفلاحون فكانوا يتدافعون بكواحلهم الغارقة في الغبار على طول الجسر. لكن العجوز كان جالساً هناك بلا حراك. كان متعباً جداً ليبتعد أكثر.

كانت مهمتي أن أقطع الجسر لأكتشف ما وراءهُ كي أتحقق أية نقطةٍ تقدم إليها العدو. ولقد فعلتُ هذا ورجعت عن الجسر الذي خفتْ عنه حركة العربات والشاحنات. وبقي بعض المشاة القليلين، غير أن العجوز لما يزل هناك، لم يبرح مكانه.

سألته:

– من أين أنت قادم؟

قال مبتسما:

– من سانت كارلو.

كانت تلك المدينة مسقط رأسه، وذكرها يبعث في نفسه سرورا، ثم قال موضحاً:

– كنت أرعى الحيوانات.

قلت دون أن أفهمه جيدا:

★ مترجم فلسطيني يقيم في السويد

– أوه..

قال:

– نعم .. إني بقيت هنا كما ترى أرعى حيوانات، وكنت آخر من ترك سانت كارلو. وتمعنتُ في ثيابه السوداء المغبرة، بوجهه الأشهب المُغبر ونظارته المعدنية، فهو لا يبدو أنه راعٍ ولا من الرعاة، وقلتُ:

– أية حيوانات تلك؟

قال وقد هزَّ رأسه:

– متنوعة، كان عليَّ أن أتركها.

كنت أرقب الجسر وذلك الذي يشبه الافريقي من دلتا ((ايبرو))، وأتساءل كم من الوقت سيمضي منذ الآن قبل أن نرى العدو. وكنت أصغي طوال الوقت لأول تلك الضوضاء التي لابد أن تشير الى تلك الأحداث الخفيّة التي تستدعي الاتصال، ولما يزل ذلك العجوز مزروعاً هناك. ثم قلت:

– أية حيوانات تعني؟

– كلها ثلاثة حيوانات.

وقال شارحاً:

– شاتان وقطة. وكان هنالك أربعة أزواج من الحمام.

سألته:

– وكان عليك أن تتركها؟!

– نعم بسبب القصف.. أمرني الرائد أن أغادر

بسبب القصف.

سألته بينما أرقب نهاية رأس الجسر حيث كانت العربات القليلة تهرول مسرعة الى منحدر الضفة:

– وأنت، أليس لك عائلة؟

– لا ، الحيوانات فقط، القطة طبعاً ستكون على ما يرام، تستطيع أن تتدبر أمرها، لكنني لا استطيع أن أفكر كيف يكون عليه حال الحيوانات الأخرى.

قلت له:

– أية سياسة تعتنق؟

قال:

– لا سياسة لي. عمري ستة وسبعون عاما، قطعتُ مسافة اثني عشر كيلومتراً، ولا استطيع أن أذهب الى أبعد من هذا.

قلتُ:

– ليس هذا مكاناً جيداً للتوقف فيه، إذا كان بامكانك، فهنالك شاحنات على الطريق تفترق عند طرطوسا.

قال:

– عليّ أن أنتظر بعض الوقت، ثم سأمضي، أين تذهب الشاحنات؟

اخبرته:

– باتجاه برشلونا.

قال:

– أعرف أن لا أحد يسير في ذلك الاتجاه، مع ذلك شكراً جزيلاً، وشكرا جزيلاً مرة أخرى. نظر إلي وكان متعبا وشاحبا جداً، وقال باحثاً عمن يشاركهُ قلقه:

– القطة تتدبر أمرها، أنا متأكد من ذلك. لا حاجة للانزعاج عليها، ولكن ماذا عن الحيوانات الأخرى؟ ماذا سيحل بها؟

– لماذا الانزعاج؟ لعلها تمر بسلام.

– هل تعتقد ذلك؟

– قلت له، وكنت أرقب آخر ضفة الجسر حيث لا وجود للعربات.

– لم لا؟!

– ولكن ماذا ستفعل تحت القصف وقد أمرني الرائد بالرحيل؟!

سألته:

– هل أبقيت القفص مفتوحا؟

– نعم.

– إذن ستطير.

– نعم ، ستطير حتما، لكن ماذا عن الحيوانات الأخرى؟

وأضاف لنفسه:

– من الأفضل أن لا أفكر بها.

ألححتُ عليه:

– إذا بقيت سأمضي.. انهض. حاول أن تذهب الآن.

قال:

– شكراً.

ونهض على قدميه، متأرجحاً ذات اليمين وذات الشمال، ثم عاد ليجلس في الغبار وقال بغباء:

– كنت مهتماً بأمر الحيوانات، لكنها لم تعد لي.. كنت فقط مهتماً بها.

لم يكن بوسعي أن أفعل من أجله شيئاً. كان يوم عيد الفصح، والفاشيون يتقدمون باتجاه ايبرو.

كان يوماً رمادياً مطبقاً حالكاً، بسقف واطئ، لا تُحلقُ طائراتهم فيه. هذا وإن الحقيقة تؤكد أن القطط تستطيع أن تتدبر أمرها، أما الحظ السعيد للرجل العجوز فلن يُنال أبدا.

# السّكنية

## علي الصوافي*

**إلى ( ز . م ) يوما ما باتجاه الوردة**

عند انكسار الطريق ومع الانحدار المؤدي إلى مهبط الوادي حيث تكون المسافة التي تربط الجدار الطويل المبني من الجص المتين والطرقة الموصولة بالوادي فضاء رحبا في الحارة لا سيما أن المارة غالبا ما يسلكون الممر الذي يأخذ نفس تموجات الساقية النابتة بمحاذاة مجرى الفلج على الجهة العلوية من الحارة. من ذلك المتسع السفلي والمقابل لـ«مجازة الحريم» تماما كنا نأخذ كرة صغيرة بحجم السفرجل تشبه كرة «الويوية» ونرمي بها على الجدار الخلفي لبيت «صدوه» كنا نلعب (سبت/ أحد) كل رمية على صفحة الجدار هي يوم. يصوب الرامي الكرة بشكل سريع ويلتقطها بيد واحدة بينما تتحرك عيون المشاركين في اللعب بين يد الرامي والجدار ومع آخر ضربة على الجدار يكون الجميع قد رفع إزاره واستعد للركض.

ولثأر قديم في اللعبة مع مقبول (الذي كان قد رشق أحمدوه بالكرة في آخر جولة حينما كان مختبئا خلف نخلة صغيرة كانت قريبة من مكان اللعب) كان أحمدوه وهو يلتقط الكرة المرتدة من الجدار يرصد حركة «مقبول» والذي أخذ النقطة الأبعد (ماغطا رجليه) الطويلتين وهو يتأهب للركض فيما كنت أنا أقف يمين أحمدوه بمسافة لاعبين اثنين وكان قلبي يسيل ما بين النخيل التي تفصل «مجازة الحريم» عن مكان اللعب حيث تقف خالصة بعينيها الصافيتين كمياه الفلج خلف المقصورة المقابلة ترقب مناورات اللعبة، ومع التقاط أحمدوه الكرة في الرمية الأخيره كان غبار الركض يملأ المكان وكان مقبول قد انطلق وذاب في زحمة الغبار بينما بقيت أنا أحاول الالتفاف هاربا نحو السكة المؤدية إلى مهبط الوادي فلصق إزاري بنتوء صغير في الجدار عرقل ركضي ومكن أحمدوه بعينيه الملتهبتين كالجمر ان يراني من سحابة الغبار التي شدها الهواء بالاتجاه المعاكس وما هي الا لمحة كرفة العين حتى أصبح زند أحمدوه المشدود ويده التي تطبق على الكرة وانفاسه التي كانت تفيض من فمه قريبة مني. سحبت إزاري وأنا أتخيل اندفاعه الشرس تاركا قطعة منه معلقة على نتوء الحائط علامة رجولة لعيني خالصة وبدأت الركض وهدير خطوات أحمدوه يلاحقني وهو ينفخ ويصيح «أنا ما ألعبلك الست» ولأنني الوحيد الذي تبقى امام عينيه كان يركض ورائي مثل «دِبي العقر» يقفز كلما قفزت وينحني كلما انحنيت حتى انتهت المطاردة عند «رفصة» الفلج وسط بيت أحمدوه الملاصق لمنزلنا حيث كانت أمه العمة «شنونة» تجلي (المواعين).

وقف أحمدوه بعموده الفارع وأفخاذه الوفيرة التي كانت تفيض من الإزار وكنت أنا اتكور خلف العمة شنونه ليقيني ظهرها الأسمر العريض من ضربة ملعونة على جسدي الضئيل وبينما كان أحمدوه رافعا يده لينهي اللعبة على ظهري صاحت أمه «تريد تقتل ود الأوادم غيب من هنا» انتفض أحمدوه حينما رأى أمه قد طوحت بالماعون الذي بيدها ووقفت غاضبه ورمى الكرة بكل قوته لتستقر على جريد النخلة (العوانة) في آخر المقصورة المفتوحة على المنزل ثم ركضت أنا عائدا بدون أن أعطي الأمر كثيرا من الانتظار مادا ذراعي الى الأعلى وملوحا بهما كراية النصر حيث كان الجميع في تلك الأثناء قد وصل والتصق بحائط اللعب العريض في انتظار جسد أحمدوه المرعب وما ان ارتسم ظله على الحائط ورأسه منكسا على رقبته حتى غرق الجميع في الضحك لتستمر اللعبة بعد ذلك في جولات أخرى جديده.

* قاص من سلطنة عُمان

وبعد وقت من اللعب والضحك عدت الى المنزل . كان منزلنا يقع في قلب (السّكنية) أسفل فلج «المريفع»، وكان سطح المنزل محاذيا تماما «لمقصورة» الموز وفي أسفل المنزل ضاحية صغيرة جدا لا يوجد بها سوى شجرة همبا ضخمة حيث كنا نجلس دائما تحتها نلعب «الكيرم» وكانت المقصورة موصولة بمجموعة من الضواحي يفصل بينها جدار طيني وتمتد حتى لسان الوادي ومن ثم «الكولانه» «والروغ» .

كنت أمشي بجانب الجدار المفتوح على «المقصورة» عندما صعد أحمدوه فلج المريفع وكنت قد تركته والأصدقاء ومراسم الربح والخسارة بجانب جدار اللعبة لنلتقي في يوم آخر لكن وعندما وصلت الى الجزء المهمل من الجدار والذي بدأت أطرافه تتساقط طوح أحمدوه بحجرة ثقيلة فتح بها رأسي فسال الدم والدموع فصرخت حتى تراكض المنزل نحوي وأحمدوه يصرخ من أعلى «غيب غابت عينك» ولم ابرح مكاني حتى شبع أحمدوه لتنا وعجنا«قبل واقف وخلاف جالس وخلاف نايم» بعد أن جرته امه الى المنزل وعصدته (بقدف) قطعته من «الفحل» الملتصق بساقية الفلج ثم بكينا سويا حتى غصنا في سبات عميق. لنرجع غدا وقد نفضنا كل مشاكسات الأمس لندخل في مباغتات وشقاوات أخرى جديدة.

في الصباح الباكر في كل يوم من أيام السّكنية وعند انسكاب ضوء الفجر على رؤوس النخيل أكون قد شبكت يدي بيد خالصة بنت الجيران وذهبنا لإحضار اللبن من «محينوه» في الجهة المقابلة للحارة عابرين «الشرجة» وقناطر الفلج الموزعة على طول الطريق وعند عودتنا نضع اللبن على مدخل الباب ومن ثم نحمل ما اتفق «زبيل» أو «مخرف» ونذهب بادئين «بمقصورة القشوش» التي على مدخل السّكنية من جهة الشمال ونبدأ في التقاط كل ما نفضه الهواء طوال الليل من عذوق النخيل نسابق في ذلك الأطفال الآخرين بقيادة مقبول الذي كان يجذب «الخلال» و«الداموك» المتساقط بيدين شبيهتين بالمغناطيس لنعود نزولا نحو البيوت عابرين مهبط الوادي إلى المنزل وقد فرش لنا الإفطار خبز يابس ولبن محينوه الذي كنا نذوب فيه الخبز فيصبح عجينة شبيهة بورق الكلينكس المبلول ثم نكوره ونأكله .

عند ظهور القرن الأول للشمس النابتة فوق الجبل تكون قبيلة الأطفال في السّكنية قد غادرت المنازل قافزة فوق الجدران القصيرة للضواحي المتصلة بالشارع الترابي باتجاه الجبال المتعامدة بجانب الشارع حيث تتكدس العلب الفارغة وإبر المستشفى المحروقة والأسفنج المطحون الممزوج بالرمال حيث ينتشر الركام على مساحة مستطيلة تربط الشارع الخلفي للسكنية بالجبال الواقفة كالعساكر على الجهة المقابلة. نبدأ في صعود الجبال بعد أن نفتش في «كشرة» البلدية عن أدوات حادة ومسامير مهملة وبعض من أناشيد وأحلام صغيرة ، نغرس أصابعنا القطنية في الركام المتكوم للصفائح والأوراق والعلب وقد يتصادف أحيانا أن نجد مشرطا أو سيخ حديد نحمله معنا لاستخدامه في البحث عن كنز ما نجزم أنه موجود بأحد الجبال نستدل إليه بأي مساحة رملية أو قطعة من التراب الهش نصادفها وسط الحجر الجرانيتي المترامي في تلك الجبال لنعود بعد ذلك بنبتة تقف فوق صخرة أو بقطع متناثرة تأخذ شكل الأصداف الصخرية والتي شكلتها الرياح التي تعصف بالجبال على مدار القيظ فاستحالت إلى أشكال متناثرة بألوان مختلفة، ولا نهبط الى الحارة الا بعد أن تبدأ الشمس بالوقوف على رؤوس الجبال تماما أو بعد أن تتجاوز ذلك برمح أو رمحين لنجد أنفسنا فوق الأزقة الملتوية لضواحي وبيوتات السّكنية إذ ينتشر اللغط وتصطدم الأصوات المختلفة للصبية بالجدران الطينية للمنازل نبدأ في لعب «الجلول» أو «الكيرم» أو لعبة «المونوبولي» التي أحضرها سلام ولد «صدوه» من مسقط ، وما بين تلك اللعبات وصوت المؤذن في مسجد الوادي يمر الوقت كنسمة هواء عابرة وبعد أن تميل الشمس المتعامدة قليلا نحو الغرب نكون قد تمددنا على الفلج حيث نبدأ لعبة «السل» بدءا من رأس الفلج وحتى حدود «مجازة» الحريم المفصولة بأحد أكياس الباسمتي أو بإزار أو ما قد يتوافر من أقمشة قديمة وفي كل غطسة كانت أعيننا المفروشة تحت الماء تصطدم بأجساد البنات في

«المجازة» حيث كنا نصطنع الغطس فاتحين عيوننا على اتساعها في ماء الساقية لننظر إلى الأجساد المشعة وأصوات الضحكات داخل الماء ثم نكمل لعبنا تحت القناطر المتلاحقة للفلج حيث نبدأ بمخاتلة البنات بتقليد أصوات مختلفة أو بالصفير داخل الساقية المغطاة فيصل الصدى إلى مجازة الحريم حيث يبدأ اللغط في الداخل وتسرع البنات إلى ارتداء ملابسهن الا «لولوة السمرا» البنت القادمة من زنجبار في البيت الذي في أعلى الحارة بنت «الكوتمبووا» كما كنا نسميها والتي تكون ممددة ببشرتها القمحاوية وجذعها النشط وشعرها الغزير على الساقية رافعة صدرها الصغير المتكور إلى الأعلى مستمتعة بالشمس الداخلة من فتحة عريضة في سطح المجازة المغطاة بالخوص والقماش أو نسمة هواء عابرة ترسلها مراوح جريد النخل التي تحيط المكان من اتجاهاته الأربع ، وقد يحدث أحيانا أن تسقط «بسرة» من (القش) المنحني على سطح المجازة على بطن لولوه فينتفض جسدها تحت الماء مصدرة أنينا يسيل مع مجرى الفلج وكأنها تجيب على أصواتنا في الجهة البعيدة من الساقية لتنقطع اللعبة بعد ذلك بصوت «العمه شنونة» أو «سلاموه» وهن يصرخن على «مقبول» أو «أحمدوه» للذهاب للغداء الذي ينفض سريعا لتجتمع الشلة بعد ذلك على الكولانة الممتدة بمحاذاة الوادي حيث حلق «الحويليس» وضربات «الويويه» على طول الوادي.

في تلك الأثناء وعلى نفس المسار أو على اليمين قليلا وفي أغلب أيام الأسبوع باتجاه مهبط الوادي ألتقي بخالصة بنت الجيران التي تكون وبدقة متناهية في نفس الزمن واقفة قريبا من منحدر «الشرجة» التي تقسم السَكنية إلى قسمين غير متساويين وتفيض من الجبل العالي وسط الجبال المصطفة كطابور عسكري في أعلى المحلة، تضع خالصه بدقات قلبها الطفولية المتسارعة يدها الصغيرة اللينة على يدي لحظة وصولي فأعصرها بخبث رجولي مبكر ماسحا بإبهامي على ظهر يدها الطري ، وبعد أن نرفع طرف ثوبينا إلى نصف الساقين ننحدر متخطين الوادي الذي يشبه الأرخبيلات النهرية في البلاد الباردة قافزين فوق الصخور الزلقة المكسوة بالطحالب أشد على يد خالصة أكثر فتتعلق هي على ذراعي متجاوزين شارع السيارات الترابي الذي شقته «القرَازة» في نهاية الوادي في الضفة المقابلة متجهين نحو دكان الشايب علي الملاصق لمنزله في أعلى المرتفع في الضفة المقابلة لنشتري «شاكليت بو حطبة» «وحلوى فناجين» ثم ننحدر عائدين باتجاه السَكنية بعد وقفتين أو ثلاث بين النخيل المتناسلة على طول الطريق لأرتمي أنا بعد ذلك على «كولانة» الوادي وسط الرفاق بينما تواصل هي سيرها باتجاه المنزل صارة علب الحلوى واقصاب «الشاكليت» بين يديها بانتظار الموعد الصباحي باتجاه منزل محينوه حيث رائحة اللبن تفيض في ساعات الصباح الأولى .

كان الممشى بين المنزل ودكان الشايب علي قصيرا جدا وكانت الشمس بقرصها البرتقالي الذي بدأ يختفي بين رؤوس الجبال الطالعة خلف الضواحي قد بدأت بالمغيب .

قفزت بسرعة نحو مهبط الوادي حيث كان علي الدخول بين الجبلين المتراصين في الجهة المقابلة للوادي وبينما كان الرفاق ينثرون أيامهم على «الكولانة» كنت أنا أركض خلف الشمس التي بدأت تسقط وراء الجبال.

---

**تفاصيل:**

١. الويويه : لعبة قديمه مشهورة في بعض المناطق الداخلية من عمان وهي قريبة جدا من لعبة «الكريكت».
٢. مجازة : مكان عام تستحم فيه النساء يبنى حول ساقية الفلج.
٣. «أنا مالعبلك الست» : انا لا أمزح.
٤. رفصة : مساحة مرصوفة بجانب الفلج غالبا تستخدم لأغراض الغسيل وقد تستخدم أحيانا كسلم حجري.
٥. الكولانة : العشب.
٦. الروغ : اشجار شبيهة بأشجار قصب السكر تنبت قرب المجرى المائي.
٧. الفحل : نوع من انواع النخيل يمتاز بالصلابة وهو ذكر النخيل.
٨. «زبيل» «مخرف» وعاءان خوصيان يوضع فيهما الرطب.
٩. القش : نوع من انواع النخيل.
١٠. الخلال/ الدَاموك : الرطب الفاسد.
١١. الكشرة : مكان تجميع القمامة.
١٢. الكوتمبووا: احدى الأكلات الزنجبارية المشهورة.
١٣. الحويليس : لعبة من الألعاب التقليدية القديمة.
١٤. المحلة : الحارة.
١٥. البسرة : المرحلة التي تسبق تكون الرطب.
١٦. القرّازة : احدى المعدات المستخدمه لتمهيد الطرق الترابية.
١٧. الشاكليت أو الشكليت : الحلوى.

# عيون تحدق في العتمة

## طـــارق إمـــام*

.. حدثتني كثيراً عن كاتب أعمى، كان يُعنى بالمتاهات ويبتسم لأشد الكوابيس شراسة.. بينما تمشي متكئاً على ذراعي كأنني سأصدق كلامك عن الأشياء التي يزداد أفولها أمام عينيك يوماً بعد يوم . هل تذكر حين رأيناه سوياً ذات يوم يتجول على الباترينات مندهشاً ؟ أكدتَ لي أنه ذلك الأعمى، وكم كنتَ ذلك الريفي حين نهرك بشدة، بينما تكاد تنحني على يده لتقبِّلها بعدما انتزع جسدك انتزاعاً ليبعدك مترين عن السيارة التي كادت تودي بحياتك !.

لا تقل إنهم حفنة من القتلة باغتوك من الخلف. كل هذا لن يحقق لك نجوميةً ما، ولن يجعلك تكتب قصةً جيدة. يكفيك خجلاً أن رجلاً بدائرتين غائرتين مكان عينيه شاهدها قبلك.. وها هي بطاقته تسكن جيب سترتك بأمان وهو يطلب منك بأبوة أن تزوره ليُطلعك على مخطوط كتابٍ جديد لم يطلع عليه أحدٌ بعد. ويشير بأصابعه لتلك البناية الشهباء المعجزة في صنعها، وتدوير واجهتها، وقبتها السخية الزاخرة بالنقوش، ببياضها المدخن المدوخ المواجه للسماء والتمثال الصغير لطفلٍ عارٍ في قمتها. أشار لها بإصبع محترف فرأيتها بكل غموضها، في نهاية الناصية.. وهو يخبرك أن تصعد الطابق الثاني وتدخل دون استئذان – حيث تعوَّد أن يترك الباب مفتوحاً حتى عند نومه أو نزوله للتجول بوسط المدينة – وتتحرك في البيت بحرية كأنه مكانك الخاص، وحذرك أنك ستجد كل الأنوار مغلقة والنوافذ المستطيلة المتطاولة مفتوحة دون أن ينجح خيط ضوء واحد من الخارج في التسلل من بين الأعمدة الحديدية الملتوية، حتى في ذروة النهار.. وقال لك ألا تحاول تحسس الجدران من حولك بكفٍ فضولي لأنه لا توجد مفاتيح إضاءة. رغم ذلك مضى في حديث فرح مبتسم عن الثريات الضخمة التي تزخر بها أسقف كل الغرف شديدة العلو والنأي والتي يعود زمن صنعها لزمن البناية ذاتها، والشمعدانات المنحوتة على شكل تماثيل مفرغة بانحناءاتها وانثناءاتها وبروزاتها وأغوارها وقد صار الحجرُ مع الخشب مع المعدن طيعين وناطقين بالحياة وبالجمال الذي تغدو حياله وظيفتها البسيطة امتهاناً لا يُحد.

قد يكون – عند دخولك الحريص المتعثر – نائماً أو في جولة بالمدينة فلا يتمكن من إلقاء القصة على مسامعك بصوتٍ عالٍ يستخدمه العميان عادةً لكي لا تخونهم الذاكرة، ويكون عليك أن تلتقط المخطوط – فلا يوجد سواه بالشقة، حيث قطع الأميال وأتى خصيصا لإتمامه هنا، في المدينة التي يتذكرها بشكل خاص منذ طفولته ويحتفظ لنفسه منها بصورةٍ مهترئة وهو يمتطي جملاً هائلاً مرتدياً الأسمال العربية تحت سفح الهرم – لن تبذل جهداً في التقاط المخطوط من أقرب ركن بالمنزل، فالكتب المكدسة في المكتبة ليست إلا نسخاً لا نهائية منه، وتلك الموزعة بإهمال على كل الجوانب هي أيضاً نسخ منه، لأنه، كما أخبرك، يحب أن يمد كفه الناحل في أي لحظة وباتجاه أي مكان ليجده في يده. وستبدأ عاجزاً في محاولة القراءة – سيمر وقتٌ طويل قبل أن تجد السطور تضيء أمام عينيك والصفحات تدار بنهم.

ستتكرر زياراتُك، وفي كل مرة ستتعثر من جديد في قطع الأثاث التي خِلتَ أنك صرت تستطيع التحرك بينها بخفة في العتمة، وأنت تكتشف كيف غيَّر – بعد آخر زيارة – مواضعها، وكيف بدَّل من وظائف الغرف لتجد نفسك تتبول في غرفة نومه، أو تتأمل المدينة من نافذة المرحاض، وسيكون عليك في كل مرة أن تقذف خلف ظهرك ما ألفته وتبدأ التعرف على الشقة، والساكن، والزائر الاستثنائي من جديد.. بينما تحس في كل مرةٍ تغادر فيها البناية بالأشياء وقد ازداد اهتزازها وانسحابها أمام عينيك عن اليوم السابق، وخفتت إضاءتُها، لتصدق أن توجساتك التي كنت تعلنها كرتوش ضرورية للكاتب بدأت تتحول لواقعٍ مُعلن..بينما تنفض ذراعك بعنف عن ذراعي رافضا أن أوجه خطواتك وتصر أن تتحرك وحدك بذراعين مشهرتين للأمام تفتشان في الهواء القريب.

* قاص من مصر

مثل جميع الطاعنين في السن من ذوي القامات الضئيلة والأشباح الشاذة، سيكون عليه أن يستعين بك في طقوس جنونه، لتقوم بدور المتفرجين بينما يرقص في هيستريا مع الدراويش بقلنسوة طويلة على الرأس وأسمال واسعة كفساتين النساء وفي يده ذلك الدُف الضخم. تخرج النيران من عينيه الميتتين وتتراقص الفراشاتُ منطلقةً من بين شفتيه الرفيعتين الحادتين المغلقتين اللتين تعلوهما خطوط العمر. يجلس خاشعاً في المعبد البوذي ويتحرك منبهراً غير مصدق ببيت كفافيس. يبكي في الأديرة الصحراوية ويغمر النور وجهه في مساجد الأولياء، ثم يبقينا بينما يقرفص في دائرة محدقاً في النار كأنما يستجدي رجوع نور عينيه أو يرثي زواله.. ويجعلنا محط أنظار محلولي الشَعر من الوثنيين بينما يمرر أنفه في ثنيات الحجر. يهزم لاعبي الثلاث ورقات تباعاً حتى ينتهي وقد كوَّم ملابسهم الرثة على أذرعنا وتركهم لعريهم وخسارتهم. تُلتَقَط له صورة حديثة على جملٍ عجوز تحت سفح الهرم – بينما علينا أن نصدق أنه نفس الحيوان القديم وأن صاحبه الأسود ذا الفم الخالي من الأسنان هو ذات الطفل الذي ظهر جانب وجهه الذي دسه بفضول قبل ضغط الزر بلحظة ليضمن لنفسه مكانا في الصورة القديمة المنسية – كل هذا الجنون كان علينا أن نعيشه بابتساماتٍ مغتصبة بينما يتناول قهوته في مقهى ضيق منزوٍ ونرجيلته في مكانٍ ضخمٍ مستوحش يشبه واحداً من قصور الحكايات.. وفي نهاية كل مرة كان يؤكد عليك ألا تنقطع عن الزيارة، بينما تؤكد له في خجل المعتذر أنك أوشكت على الانتهاء من المخطوط، دون أن تخبره بمتاعب عينيك المتزايدة التي تجعلك في كل مرة تقرأ صفحاتٍ أقل من سابقتها.. ولا ينسى أن يمنحني ابتسامة رسمية لا تخلو من شغف بينما يسألني عن الكتابة فأؤكد له أن ليس لي بها علاقة من قريبٍ أو بعيد. بهرك المخطوط، وحدثتني ألف ألف مرة عنه حتى مللت وحتى بدأت أحس بنور عيني ينسحب مني مع كل إشارة منك له، ثم فوجئت بأنك تحفظه عن ظهر قلب مندهشاً كيف تمكنتَ من استظهار كل تلك الصفحات التي لم يُسمح لك بقراءتها سوى مرةٍ واحدة في ظل عتمةٍ محكمة وتشوش غير محتمل.

لا زلت أعجز عن تخيل مشهده وهو جالس إلى مكتبه وأنت في الكرسي المقابل يسألك بهدوء الأب وثقته عن رأيك بالمخطوط.. فتقرأه كاملاً من الذاكرة بصوتٍ عال قبل أن تعلن انبهاراً صادقاً تداخلت فيه الكلمات وتشوشت وتلعثمت، ليفتر ثغره عن ابتسامةٍ مطمئنة مرعبة، وهو يلتقط نسخة من المخطوط بدت كأنها قفزت باتجاه كفه بمجرد أن مد يده – واحدة من أكداس المخطوطات الموزعة في كل مكان من حوله، حتى في الهواء كان بعضها يسبح – وضغط بإصبعه على زرٍ سري ليغمر الضوءُ الغرفة والشقة كلها لأول مرة. توهجت الثريات واندلع اللهب من فوهات الشمعدانات واخترق ضوء النهار الشقوق بين القضبان الحديدية ليتجول حراً داخل المكان. مهرجانٌ مبهر من الأضواء يعشي الأبصار لم تر مثله من قبل، حتى أنك أغمضت عينيك الكليلتين فجأة، وظللت على هذا لفترةٍ طويلة، وحتى عندما بدأتَ تألف المفاجأة وتتعود الضوء.. ظلت عيناك نصف مغمضتين كأنك تحدق في ملايين الشموس... ثم بدأ يدير الصفحات في يديه بهدوء، قبل أن يمد لك ذراعه بالمخطوط لتتأمله لأول مرة في الضوء ، وتتجول عبثاً بين آلاف الصفحات البيضاء وتعود للغلاف المقوى الأبيض وقد صرت على شفا الجنون.. وأنت تلتقط نسخةً تلو نسخة دون أن تعثر على شيء سوى آلاف أخرى من الصفحات البيضاء، بينما ضحكته الوحشية تتصاعد تتكاثر تلفك لتكتشف، لأول مرة، عمق الكهفين الغائرين الممتدين في وجهه وحياتهما الخاصة إذ يضيقان يتسعان يقصران فجأة يتطاولان للداخل.

ما زلت عبثاً أحاول تخيل تلك اللحظة، بينما أشدد من قبضتي على ذراعك وأنت تتعثر كطفلٍ حرون محاولاً الإفلات مني ونحن نعبر أمام البناية المسوَّرة ذات اليافطة المكتظة ببناياتها كأثر تاريخي محظور على الرواد قبل عامٍ آخر على الأقل من أعمال الترميم. ما زلت أحاول إقناع نفسي أن هذه العتمة بامتداد ناظري ليست سوى مأزق مؤقت وهي تتسع وتستوحش دون أن أملك حيالها شيئاً ، في حين أجاهد لإخفاء السؤال الشرس بينما أتأكد أن جسدك لا يزال تحت سطوة قبضتي : لماذا ظللتَ طوال ساعةٍ كاملة تغرز أصابعك في عينيَّ بالغاً أقصى أعماقهما.. ولماذا لم أتألم أنا للحظة،و أنا أحس بملامحك تغادر، ببطء، حيزَ مشاهدتي ؟ !...

# ابن الحيّ

علـــي افيـــلال★

وينهض ابن الحيّ لينفض غبار اليأس، ويمسح عن صدره سوء الحظ. وقبل أن يخطو بعيدا، عن دائرة اللون القاتم الذي صار له حليفا، تأمل في إمعان دقيق أصحاب العيون الغائرة والوجوه المصفرة الشاحبة، هؤلاء الرفاق الذين أرشدوه إلى طرق مجال الرجل الذي لا يرد خائبا من يقصد بابه المشرع.. هذا الرجل السامي المقام، الرفيع المكانة يعرفه لأنه رآه مرارا يلج المصانع التي يقصدها مئات العاطلين، طمعا في الحصول على عمل ما.. رأى كيف يتوافد العاطلون عليه.. إلا هو، فقد ظل بعيدا عن محيط هذا الرجل، إلى أن أسدى إليه النصح بعض الرفاق مزينين له الذهاب عنده، قالوا له: إن هذا الرجل، وحده القادر على إنقاذه من بؤس الأيام وشقائها.

ترك رفاقه يمتصون الحياة من ثدي جاف، وصدر أعجف، وقام يبحث عن الرجل، الأمل، في المقاهي التي علم أنه يغشاها ليمضي فترات من وقته الذي لا تشوبه شائبة قلق أو كدر.. وكيف يحدث له هذا، وهو المحظوظ بما يحمل إليه من هبات وهدايا يستخلصها سماسرته ثمنا من كد وعرق المحرومين. ما إن رآه مالئا زاوية إحدى المقاهي، تحفه شرذمة من معاونيه حتى خف إليه بروح وثابة.. وقلبه مفعم بالأمل.. وكاد ينحني أمامه ليقبل ولو جزءا من الذات الكريمة، غير أن أحد الأتباع حال بينه وبين ذلك، وهو يسأله بلهجة متعالية عما يريد.

فأعرب ابن الحي في ضعف وخذلان عما يريد.

قال في رجاء وتوسل، لحضرة الرجل السامي، بأن يجود عليه بعمل، مقابل التخلي عن نصف الراتب الذي يمكن أن يتقاضاه. وفي فضول راحت العيون تحدق إليه ونوازع الاستخفاف تتحرك في الصدور تجاه عاطل يستجدي عملا من السيد المحترم.. أما السيد الجليل صاحب البدلة البيضاء والقميص البني وربطة العنق الملونة بنقط بيضاء وسوداء فقد قال برنة صوت رزين، وهو يدير سلسلة ذهبية سميكة حول معصم يده اليمنى، ولا ينظر إلى من يقف أمامه في ذل وانكسار، بل ينظر عبر فضاء خياله الخصب إلى الأجواء المحمومة التي يلج في المساء عالمها السحري بصحبة من يأتون بها لتدفئة الأماكن الباردة بذاته:

– أترك لنا بطاقة تعريفك الشخصي ليتسنى لنا تسجيل اسمك وعنوانك ضمن القائمة التي سأتكرم بحملها شخصيا إلى إدارة الميناء.

وبيد جعلتها خلجات الفرح ترتعش أخرج ابن الحي من بين طيات أسماله البالية، بطاقة تعريفه الشخصي، وقبل أن يدنو من حضرة السيد الوسيم انتزع منه أحد الأعوان تعريفه وهو يقول بصوت ساخر:

– عُد غدا باكرا إلى الميناء لتبدأ عملك مع الآخرين..

يا له من غد، هذا الذي صار منتظرا عنده.. غدا يصبح إنسانا آخر.. إنساناً.. يخرج من قائمة العاطلين الطويلة التي قاسى ويلاتها، وكبت عواطفه في دائرتها مدة طويلة.

وبات ليله مسهدا يعد الدقائق والثواني خوفا من ضياع موعد الصبح، ويضيع معه كل أمل في إنقاذ نفسه من الجوع، ومن الحياة في كوخ لا ماء فيه ولا ضوء..

من قديم تركوه بلا ماء ولا ضوء، تكرموا عليه بذلك نظرا لعدم أداء ما ترتب عليه من واجب ثمنهما.

وقبل أذان الفجر قام وليست عليه الا أسماله البالية، التي تكون فيها فوق سريره الخشبي العتيق، وسار مندفعا في الممرات والطرق، قاصدا عين المكان.

كان الجو باردا، والسماء تتلألأ بانعكاسات النجوم الساحرة، وحركة السير لم تأخذ بعد أوجها وصخبها.. وبعد سير طويل مشيا على الأقدام، وصل إلى المكان المقصود.. وبداية النهار تغالب أواخر الليل المقوض الجناح، وعبارة الرجل الوسيم تتعالى في أذنيه «عُد غدا باكراً لعملك مع الآخرين في الميناء..» ولم يجد بالمكان من يمده بالعمل، هل نسي الرجل الوسيم إخبار إدارة الميناء؟ اتجه نحو المقهى الذي بدا له فارغا يسبح في ضوئه المشع، لم يكن به أحد غير عامل البار والنادل، كل منهما يتثاءبُ في مكان، وكأن حركة التثاؤب خير ما يطرد عنهما بقايا النوم.. وينزوي في مكان قرب المقهى وهو يضم إلى جسده خير ما يرتديه لرد لسعات البرد. أما ما بداخله من جوع فذلك له حديث آخر.

ويمتص مولد النهار آخر نفس من الظلام، وتكثر الحركة، ويبدأ الهدير والصخب، ولا أحد ممن يسير في رحابهم إلى الميناء قد ظهر: لا الرجل السامي المقام، ولا واحد من أتباعه.. ومع ذلك ظل في انزوائه وعيناه دوما على من يفدون إلى المقهى، داخلين أو خارجين، ولا تحظى عيناه بطلعة من عقد العزم على رؤيته.. وتطلع الشمس فتغمر الجو بالدفء والحرارة، ولا أحد يخاطبه في الشيء الذي جاء من أجله.. فهل جاء متأخرا؟ وفكر وهو في طريقه عائدا إلى الحي أن عليه أن يعود في الغد إلى هذا المكان قبل الوقت الذي جاء فيه يومه.. ويتعدد المجيء، ويشتد الحنين ولم يحْظَ بما يحقق الأمل، فلا وجود للرجل السامي المقام، ولا لأحد أعوانه.

ويعود في أحد الأيام كعادته كئيبا حزينا ليحيط أصحاب العيون الغائرة علما، أنْ لا شيء جد في عالمه، ويجلس مكدودا أمام كوخه لتبصر عيناه، في وضوح، سيارة الشرطة تمرّ وبداخلها الرجل السامي المقام موثوق اليدين.

★ كاتب من المغرب

# رحلة الشيخ

محمـود الرحـبي★

ولأنه اعتاد في حياته المديدة على مسافات شاسعة ، فقد كان يشعر بالجدران الاسمنتية ووجومها القاسي أمام عينيه وكأنها أقرب بكثير من مسافتها الواضحة تلك، بل كان يحسها وكأنها في غير مكانها، كأنها وراء ظهره الذي لايراه، بكل ما تحضنه من حديد وصلابة، تلتصق جميعها حدبة ثقيلة بين كاهليه، وعليه ان يحملها وحيدا عابسا شارد الذهن طوال ما تبقى من حياته.

وكان في اكثر حالات شعوره تشاؤما، لم يكن يظن بأن القدر سيقذفه يوما كالغريب في مهب ضيق بعد ان رادف الستين من عمره، كان ذلك السؤال العنيد الذي لا يبرق جواب في نهايته، لايني يلاحقه كطريق طويل واضح لكنه يطل على فراغ أو على حافة هاوية، كان يشعر كمن يسقط في حفرة شاسعة لا قرار لها سوى الموت.

وابنه الذي ارهقته زياراته المتباعده له، ألح عليه بأنه يجب ان يسكن من ركض الحقول والنظر مليا في حيوانات وطيور لا تنفع. لكن الشيخ يرتاب من كل ذلك، فهو لا يعرف حياة غير هذه.

لكن الإبن كان يبرهن له باصرار بأنه لايستطيع زيارته وهو في هذه القرية البعيدة، وانه ليس له من يرعاه بعد موت زوجته ووعده بأن يعيش عنده حياة هادئة في غرفة لن يقلقه فيها أحد وسيكون قريبا منه كل ما يريده.

تكفل الابن بعد ذلك بإعداد كل شيء، باع اولا البقرة المربوطة، وأمر عماله ان يذبحوا صغيرها وجبة لتلك الظهيرة، وفرق الدجاج على من ساعده من القرويين الذين تحلقوا غير مبالين بما يحدث، ثم باع بعد وقت من ذلك الضيعة الصغيرة.

لكن الشيخ رفض ان يشارك في ذلك التشييع واكتفى بالذهول واعتصار الحزن، ومسح عينيه في كل سانحة يشرد بها بعيدا عن محيطه الثقيل.

تركه ابنه في غرفة تتطرف بيته الكبير واختفى منشغلا.

وقبل طلوع الفجر كان الشيخ يزحف الى حيث المسجد تقوده عصاه وبعض الاضواء الضعيفة المتسللة من أعماق البيوت المسورة، وحين يصل ينتظر متكئا على احد الحيطان الى ان يفتح حارس المسجد البوابة، ونظرتان فارغتان كنظرتي الطفل تحومان على وجه الشيخ ويرتسم في فمه سؤال جامد دون ان ينطق:

– حتى بيوت الله تغلقونها.

وحين يقترب منه حارس البوابة ويحييه تنفرج تلك النظرة المتعبة عن ابتسامة صافية.

يقدر كثيرا ان يبقى حتى صلاة الظهر ثم يعود الى غرفته عبر طريق ماهد، لا يعبره سوى رنين السيارات والقليل من القطط الهاربة، فيجد الخادمة وقد اعدت له الأكل، ودون ان تنطق وبابتسامة صامته تقرب له صحن الطعام وتنتظره صامته، وهو يمضغ منحنيا دون ان يرمقها، بعد ذلك ينهض ليغتسل فتحمل هي الاناء وتختفي في منعرجات ساحة البيت الكبير.

ويقدر كذلك ان يدعوه ولده الى قلب البيت وقد اعد مائدة كبيرة، وكان وهو يلهو مع ابنائه يرنو خلسة الى والده قبل ان يرسل اليه بفخذ عامر ويصر عليه مبتسما ان يأكله كاملا.

بعد صلاة العشاء تغفو عينا الشيخ في صحن المسجد ولا يرغب في الخروج منه،وكأن ألما كبيرا لايمكن أن يحتمله خارج سكينة هذا المكان، لكن الحارس يقترب منه ويهز له احدى يديه برفق ليصحو.

– اتركني نائما في بيت الله يابني

– لا استطيع يا والدي فأنا لست الا موظفا هنا

– يالله، كنا نترك مساجدنا مفتوحة اح اح تحرسها الملائكة وننام اح وننهض وننهض

يرفع جسده، ويتوارى خارجا، ومن فوق الأسطح العالية كانت هيئته تظهر كنقطة صغيرة تترنح وحيدة في الظلام.

في احدى المرات، اقترح لولده بأن يطلب له من صاحب المسجد أن يدعه ينام هناك حتى قضاء صلاة الفجر، متذرعا بأن عينيه لم تعد تسعفانه وعباءة الظلام الشاسعة تثقل خطواته وتعيقها في رجوعه من صلاة العشاء وفي ذهابه إلى صلاة الفجر.

– يا ابي هل تريدني ان اهبط الى اناس كهؤلاء من اجل موضوع كهذا، انتظر قليلا....ربما سأبني لك مسجدا ذات يوم.

– انت تبني لي، اتيت بي الى هنا، وكنت تقول لا استطيع ان ازورك وانت في البلدة، وها انا امام عينيك ولا اراك الا مرة كل شهر.....

★ قاص من سلطنة عُمان

- انس البلدة يا ابي فلم يعد لنا شيء فيها، وانا كثير العمل. ذات يوم.... بين صلاتين، كان يخرج وحيدا متوكئا عصاه وما تبقى له من نظر، رأى بستانا مفتوحا تصوت فيه الطيور وتتعارك الظلال في ساحاته الرطبة، وعلى بابه ذهن الى كرسي من سعف، فجلس عليه، تنفس عميقا وكأن مساحات في صدره لم يصلها الهواء منذ زمن ارتوت فجأة، فارتعش جسده غبطة وثبتت ابتسامة صافية على وجهه وهو ينقله بين رؤوس الاشجار والأشعة الخفيفة التي تخترقها بخجل، والقطرات الساقطة من حواف الاوراق والسواقي المرتعشة بظلال مرتعشة وفراشات تتعارك بصمت... الى ان اصطدمت عيناه بوجه بشري تفور قسمات التعجب منه ففز واقفا

- لا تتحرك أيها العجوز، اجلس فانا انتظرك

سحب الآخر كرسيا من كوخ وراءه وجلس الى جانبه، كان الآخر شيخا منحنيا يتكئ على عكاز معقوف الطرف وتشع من وجهه ابتسامة فارهة لا تلبث وان تنعكس سريعا في وجه محدثيه مهما كان نوع الحديث الذي يصنعه دون تكلف وقد راقب دخول الغريب على مزرعته بصمت وحين اطمأن اليه اقترب منه خفيفا رافعا قدميه ببطء شديد، في حركة تشبه مداعبة طفل سعيد أراد ان يفاجئ ضاحكا أحدا ما بوجوده، جلسا متجاورين، ثم قام حارس المزرعة من مكانه باتجاه غرفته وهي كوخ خشبي معرش، فانتهز الشيخ هذه السانحة وسرح برأسه محركا عينيه بارتياح واضح بين منعرجات الأغصان والسواقي التي ينبض خريرها خفية من بين الأشجار والأعشاب الموزعة باتساق في الأرض، الى ان ظهر الحارس وبين يديه صحن ووعاء قهوة ليبدأ بعد ذلك حديث طويل بينهما:

- انا حارس هذا البستان الذي يملكه ابني، في البداية رفض ابني ذلك لكني وعدته بموتي مبكرا ان لم يدعني ابقى هنا، اصبح ابناؤنا يا أخي يرسمون لنا حياتنا هل يوجد ماهو اغرب من ذلك

- وأنا جاء بي من قريتي بعد ان اكرهني على بيع ضيعتي هناك، لأعيش معه كأي شيء زائد في بيته ذي الغرف الكثيرة

- ألا يملك مزرعة

- لا اعرف ماذا يملك لا أعرف عنه شيئا، حين ماتت زوجتي ظهر هو، عندما كان يزورنا لم يكن تفكيره هكذا، ولكن حين ماتت امه تغيرت الدنيا.

- انهم يعملون بصمت، يسمونهم التجار، ولكن لا نرى ما يبيعون، دعك من ابنائنا وانظر معي الى ذلك العش، انه لطير غريب لم أره الا في طفولتي، وحين اقترب من هنا رمقني بنظرات مرتابة ثم ما لبثت وان تراخت تلك النظرات وحفتهما مسحة هادئة وها هو الآن يجاورني بأمان هو وصغاره، الطيور لا تطلب منا سوى الأمان، ان ندعها سالمة، لاتريد اكثر من ذلك، البشر وحدهم من يطلبون كل شيء، حتى لو اعطيتهم حياتك فلن يقنعهم ذلك، سوف يعتبرون هديتك تلك لاتساوي سوى الضيق لهم، ان حياتك التي تبذرها ليل نهار لايمكن ان تشبه سوى هدية ثقيلة، مثل عمود النور الكئيب ذاك الذي يرتكز أمام البيوت لينيرها، لذلك فان نظرات الطائر الأولى تلك لها مايبررها، فكيف له ان يطمئن الى جنس كهذا.

- كيف تستطيع ان تحرس هذا البستان وانت بهذه العافية

- لاعليك من هيئتي وصورتي فأنا أحمل النخلة تحت إبطي حين اترنح ضاحكا.

حين تهبط ظلال الصلوات، يذهبان الى المسجد القريب من تلك المزرعة وهما يتساندان ببعضهما وبصفحات الجدران وعيناهما تحدقان بشدة الى صهيل الحافلات الهائجة التي ما أن تبرق مقدمة الواحدة منها حتى تظهر في لمح البصر مؤخرتها الهاربة.

- لقد بقيت معك كثيرا في المزرعة، علي ان اذهب الى بيت ولدي.

- ألا تقول بأنك لا تراه الا مرة كل شهرين، اجلس قليلا، الا اذا كنت قد اشتقت الى تلك الخادمة.

وفي البيت الكبير كانت الخادمة تقف حائرة بصحنها، ثم تجثو مطرقة تنتظر دخول الشيخ الى غرفته، وحين شعرت بأن القلق بدأ يهز أضلاعها اتجهت الى صاحب البيت وأخبرته بأنها لا تعرف اين العجوز، فتظاهر الابن بأنه يعرف مكانه كما لم يعط في البداية للأمر أهمية واضحة، ولكنه رغم ذلك ما لبث وأن زاحمته صورة والده، فأرسل أحد عماله ليسأل عنه في المسجد، ثم تردد في ابلاغ الشرطة،فأبقى الأمر سرا بينه وبين عامله.

- علي ان اذهب اليوم فلابد انهم قلقون

- من هم

- ابني وعائلته

- اذهب فسوف تجده متلهفا لاستقبالك وتجده كذلك قد بنى لك مسجدا بالقرب من غرفتك وأقام لك مزرعة وربما زوجك

من تلك الخادمة.
– لا عليك، سأحاول أن آتي غدا لزيارتك
ربما ستجدني قد مت. سوف أنتظرك لا تتأخر كثيرا
قبل ان يصل عرج الشيخ على المسجد القريب من بيت ابنه، فصادفه عامل ابنه، انتظره حتى انهاء صلاته ثم تبعه بنظراته الى البيت، دخل غرفته بهدوء وعندما هم على التمدد، كان صوت الابن داويا وهو يفتح باب الغرفة بغضب
– يا ابي ماذا فعلت بي، ثلاثة أيام وانا ابحث عنك .
– كنت في زيارة صديق قريب من هنا، ثم منذ متى وأمري يهمك، لا أراك الا كل شهر وكأني أجير عندك والآن تأتيني غاضبا، اتركني وشأني، دعني اعيش بهدوء ماتبقى لي من هذه الحياة.
– يا ابي لم تعد في القرية، لماذا تترك غرفتك لقد بحثت عنك في كل مكان.
– دعني وشأني.
– لا يمكنني ان ادعك تتوه وحيدا في الشوارع والجميع اصبح يعرف انك أبي.
– لا احد يعرفني هنا .
– ان الناس يرونك تخرج من بيتي صباح مساء الجميع يرى ذلك ويعرف.
– قلت لك لاحد يعرفني هنا ولم اكلم احدا، ثم اني ذهبت لزيارة صديق لي.
– يا أبي سأضطر الى حبسك
قال تلك العبارة ونظر الى العامل والخادمة التي كانت تحمل صحنا في يدها، وخاطبهم بنظرات واضحة ثم توارى مختفيا في منعرجات البيت الفسيح.
لم يعر الشيخ شأنا لذلك الحوار، فانثنى يأكل ما في الصحن ثم قام ليغتسل لكنه رفع بغتة نظرة تعجب الى الخادمة، حين رآها لم تتحرك من مكانها كعادتها بل انتظرته الى ان يدخل ليغتسل، ثم ظهر العامل وفي يده سجادتا صلاة وضعهما في الغرفة ثم أغلق الباب على الشيخ، الذي كان يرمقه بعينين عاجزتين وفم ذاهل.
كانت الغرفة رغم سعتها الواضحة، لا يوجد بها سوى نافذة واحدة،و يتوسطها سرير ودولاب ذو ردفتين يعلوه جهاز تبريد للهواء، وفي الأرض خزانة عتيقة تكدست فيها بعض أشياء زوجته الراحلة، كما تحوي الغرفة حماما ومغطسا صغيرا.
وحين اقترب موعد الصلاة، دخل العجوز المغسلة وتوضأ وحين هم بالخروج، وجد الباب مغلقا فأخذ يدفعه بيديه، ثم طرقه بقبضته الواهنة بقوة، فبدا الصوت في الخارج ضعيفا كأنما يمور في بئر عميقة.
استكان العجوز بعد تعب ولهاث متتابع ينفض جسمه النحيل، فرش السجادة واحتار في تحديد اتجاه القبلة، استعان بحدسه ثم تمدد في مكانه، فتح عينيه وحوم نظراته في محيط الغرفة، فجمدهما طويلا أمام مشهد خزانة زوجته ثم عامتا في خيطين من الدمع ما لبثا وأن تبخرا.
تزوجها بعد ان قطع بصحبة والده مسافة اربعة ايام وهم يعبرون من قرية الى اخرى يستريحون قليلا في كل منها كان يبدو وكأن الجميع يعرفهم حيث يبسطون لهم الفاكهة والأكل ما أن يخطون في طريقهم ولا يتركونهم الا بصعوبة وعناد، وفي رحلة العودة كان يشعر بأنه تزوج النسب وحده الذي صوره له أبوه في أبهى حلة حيث لم يكن قد رأى امرأته بعد، ولكن فوق أحد الوهاد المتعرجة والمؤدية الى قريته حدث الأمر الذي ظل يتذكره طويلا.
فقد تمايل، كالرأس السكران، الهودج الذي كان يحمل العروس وكاد ان يسقط من فوق الجمل،لولا ان الصبي فز من شروده المنسرح تجاه الأفق، وانطلقت فحولته وهو يدفع رجليه ويديه ليلتقط عروسه، فيسقط الشال الذي كان يغطيها وهنا يظهر له وجه لأول مرة وقد اصطبغ بالخجل وبصفرة الورس وعيناها الكحيلتان ويداها المخضبتان بالحناء، كانت تلك الخفقة الأولى لقلبه والتي استمرت تلاحقه في حياتهما وتلاحقه بعد موتها كلما برق طيفها أمام عينيه.
وحين سقطت ميتة حطت ابتسامة على وجهها المرهق وأضاءته إلى الأبد، كان الحقل ساعتها يتمدد بصمت تخترقه ساقية يلاحق خريرها عصافير طائشة وأجنحة فراشات.
أغمض عينيه ثانية ثم فتحهما على مشهد تلك الخزانة فدمعتا.
بقي الشيخ أياما على تلك الحال.
وذات يوم معتاد، وهو يرمق من نافذة غرفته الوحيدة اقتراب الخادمة وفي يدها صحن الطعام، وشيء من ملابسه المغسولة، تصنع هيأة رجل ميت، واستلقى بجانب النافذة التي تعودت الخادمة ان تدلف اشياءه منها، هالها منظره الغريب فأخذت تصرخ.
اقترب العامل وفي يده المفتاح، فوجدالشيخ ممددا وعيناه

مفتوحتان، أخذه بين يديه وأركبه سيارته، فتح الشيخ عينيه وهو ممددا في الكرسي وراء السائق، وحين اقترب من ذلك البستان فز قائما وصرخ صرخة قوية في اذن العامل يأمره بأن يقف، جفل العامل وكاد ان يرطم جسما في الشارع، قبل ان يتوقف، فنزل الشيخ بهدوء ثم انطلق مسرعا والعامل يرمقه ذاهلا.

جر العامل سيارته ورقبته تتلفت متشنجة في انثناءات الطريق.

اقترب الشيخ من جهة البستان، وجد بابه مغلقا فهتف باسم صديقه العجوز حارس البستان، فاقترب من داخله شاب يرتدي بزة عسكرية، وأخرج من أعلى باب الحديد طرفا من وجهه مستفسرا، والشيخ يهتف بدوره باسم صاحبه.

- لقد مات، وانا هو الحارس الجديد

ذهل العجوز لما سمعه ورآه، وقبل أن ينصرف الشاب سأله الشيخ بصوت متحشرج.

- افتح الباب.

- لا استطيع، دون اذن صاحب المزرعة.

قال الشاب عبارته المرسومة تلك بصرامة، ثم توارى مبتعدا، ذهل الشيخ في مكانه غير مصدق، ثم تلفت بضيق وكأنما يبحث عن شيء يسعفه في تحمل تلك الصدمة التي هجمت عليه كريح خفية لايعرف مصدرها وكادت ان تسقطه على ظهره لولا انه تماسك في مكانه، متكلفا الظن بأنه ربما أخطأ المكان، لكن اشجاراً كثيرة تطل بأياديها من السور، كانت كفيلة بأن تذكره بأيام قضاها هناك بصحبة ذلك العجوز المرح.

فخرجت من صدره زفرة حارقة، وأحس كأنما يغرق في لجة بعيدة ومهجورة وليس ثم من يعلم عنه.

تراجع مبتعدا عن المزرعة، وحيرة كبيرة تسيطر عليه، وسؤال يشبه سؤال الغريق الذي قذفت به الأمواج في جزيرة فارغة (أين سأذهب الآن؟) لكنه ما لبث وأن الى ذلك البستان وكأنما تذكر شيئا، دار دورة كاملة واطل برأسه على سور البستان، وحين رمقه الحارس أشار اليه بيده ان يبتعد، لكن العجوز كان قد رفع راسه وجمد نظرته على ذلك العش الذي تحدث عنه الحارس العجوز فرآه فارغا مهجورا، ثم رفع عينيه بنظرتين ذاهلتين جهة رؤوس الأشجار التي تلوح بأياديها. بقي هناك طويلا ولكن الحارس اقترب منه ووقف امامه من خلف البوابة دون أن يتحدث مثبتا نظرة صارمه كالقبضة في وجهه.

تراجع الشيخ جهة المسجد القريب من البستان وتذكر خطوات صديقه الذي لا ينقطع عن الحديث والضحك.

وفي البيت الكبير أمز الابن خدمه بأن يتركوا سور حديقة بيته والغرفة مفتوحة للشيخ ثم توارى مبتعدا.

وحين يحل المساء ويظلم المحيط فان حارس المسجد يطلب منه بأدب ان يغادر.

وهكذا ظل الشيخ تتقاذفه المساجد والطرقات ولا يكلم احدا، وتسبيحات خافتة تشبه التمتمات تخفق من فمه، حيث استطاع ان يفتح الغرف الموغلة في ذاكرته ويخرج منها تفاصيل نثرها وملأ بها حياته القاحلة، رصف بها الطرقات الخرساء. كما استطاع جمع الحقول المتناثرة في حياته ونسج منها بستانا شاسعا عاش فيه وحيدا مع مخلوقاته البعيدة. لذلك كان كثيرا ما يظهر وحيدا باش الوجه شارد النظرات.

**- والوادوي**

تأتي الصرخة من طرف البلدة، فيهب أهلها غير مصدقين الى مصدر الصوت، كان معقد الأودية الضخم الذي عرفت به القرية في اشد هيجانه، تراكضت السيقان والأرجل يسبقهم عويلهم الحامي الى طرف الساحات الخضراء المصفرة، تتسع اعينهم وتمتلئ صدورهم، يطلقون حلوقهم المكتومة على مداها امام ذلك الهدير. والاطفال يرفعون ارديتهم ويهزون خواصرهم بنشوة، والنساء يطلقن ضحكاتهن لأي كلمة تقولها احداهن، والرجال شمروا سواعدهم مخفين رغبة عنيدة في خوض المياه وقد انقبضت وجوههم بفخر، كان الوادي يجرف كل شيء في طريقه، اقتلع الاشجار الصغيرة التي كانت تطل برؤوسها الشوكية من تحت الصخور والاشجار الكبيرة نفرت اشواكها بتحدٍ تستقبل ما يلطمه بها الماء من اردية وعلب معدنية واخشاب وحيوانات مسفوحة لا يلبث الدم ان ينز منها، كان ذلك الوادي الهائج هو الريح الضخمة لأصابع كثيرة من اودية تجتمع في ذلك المكان قادمة من قرى عديدة فتندفع اندفاعتها النشطة حين تصل الى ذلك الوادي.

لا يلبث بعد ذلك وأن تمتلئ الافلاج وتكتسح بهجة عارمة الصدور الوجوه لأشهر قادمة، والشباب يتوافدون على السواقي والينابيع حيث اصابع الصبايا التي تحك الصحون برفق فوق السراويل المحسورة الى الركبة. والغطاء الساقط قليلا من الرأس والخصلات المطلة بخجل والاعناق التي تبرق وتختفي بين كل انتكاسة فوق وجه الصحن ومسحة

للوجه الناعم، والأطفال لا يتحركون الا بصدور عارية استعدادا لأن يتمرغوا في أي بركة او قناة تمر في طريقهم، كانوا لا يتحركون الا راكضين، حفاة وارجلهم لا تفارقها خيوط الماء التي تجري من سراويلهم القصيرة، كان لكل طفل سرواله الذي لايفارقه اياما حيث يتكفل الماء بتنظيفه الدائم، كانت بعض النساء يقطعن ملابس ازواجهن المهملة ويخطن منهن سراويل للعب ابنائهن، والاطفال حين يتعبون من الركض يعودون الى بيوتهم كل يدخل الى بيته دون ان ينظر الى صاحبه وفي الصباح يجتمعون دون موعد.

وكان يوجد بعض النساء القويات ذوات جذوع خشنة يابسة، قاسيات الوجوه حادات الملامح رباهن الزمن على المحن، نظراتهن غائرة كأنما ينظرن الى جرف بعيد لايراه غيرهن، وفي جبينهن ترتسم تقطيبة أبدية، لايبتسمن الا لطفل او مجاملة لمسن، يتوحدن بأنفسهن،و يحلقن مبتعدات في تلال الجبال او في اكواخ بأطراف القرى المتناسخة، أو فوق تلال يلفعها الغروب ويخفيها الظلام، او ينضوين في اكواخ في آخر مدى تصله المياه والرؤية، خلف النخيل ذات الرؤوس اليابسة.

ويحلقن مبتعدات في جروف الجبال بحثا عن أعشاب ايقظتها الامطار، في يد كل واحدة معول صغير ذو اسنان، يجززن به كل ما مر من نباتات في تلك السفوح الشاهقة حيث لكل نبتة قيمتها في القرى، كن يصعدن اشهق القمم دون ان تخرج من رئتي احداهن شهقة تعب زائدة كن كأنهن يمشين في خط مستقيم يتقدمه حلم غامض.

وفي الميتات المباغتة كن يسخين ببكائهن ويذهبن مسرعات الى حيث كان يأوي الهالك وما ان يلمحن امرأة هناك الا وتصرخ الواحدة منهن صرخة وكأنما تقذف في طلقة واحدة حزمة غليظة من انين عذاباتها، كن يذهبن مسرعات الى بيوت الاموات وكأنها السانحة الوحيدة للتنفيس عن حرقاتهن المتراكمة عبر الزمن ويهيجن مامر في طريقهن من نساء ليحتشد الصراخ في ذلك البيت ويعلو سحابة ترج بعويلها اطراف النخيل والطيور المحلقة في الجروف البعيدة للجبال.

وفي ظهيرة كل جمعة، كان السوق الطيني بدكاكينه ذات السلع القليلة، وعجائز ينثنون على فتحاتها وهم يكابدون مقطبي الوجوه في إثر حسبة لا تنتهي لدفاتر قديمة يلصقونها بأعينهم، وأمام الدكاكين جذوع ضخمة تترع بالظلال وتسكن فوقها أعشاش العصافير والهواء البارد ما فتئ يلفح الصدور طيلة كل ظهيرة قائضة، ويتكوم تحت جذوع الاشجار تلك مجموعة من العجائز والشبان كل منشغل بحرفته الهادئة، وريح خفيفة تكنس الممر ذا الصفين، تسحب معها خشاشا وأوراقاً صغيرة من ممرات بعيدة تدحرجها في الممر ثم تختفي بها في هدوء، وحين يبدأ الناس في الدخول من السوق يبدأ الهدوء بالتبدد، حيث السيارة التي تبيع السمك والتي تأتي من الساحل البعيد كل ظهيرة جمعة قد حان موعدها المعتاد

لغط خفيف ينتشر بين الأجساد، شاب يسحب حمارا يتراقص فوق ظهره جناحان من سعف، امرأة تدلي بخصلاتها من طرف الممر، أطفال بثياب رطبة ونابان من مخاط يرتفعان ويهبطان، احدهما يمسك ظفيرة اخته بخجل، طفل آخر يتردد بين والده ورفاقه، رأس ينثني ويرتفع على رأس عجوز أعمى، زواحف مسالمة تتسلق الأطراف المتآكلة للحوانيت.

يقترب هدير ضعيف الى قلب الساحة، فتتشكل دائرة واسعة. تقف الحافلة في وسط الدائرة ويخرج من ظهرها رأس شاب يرسل نظرة سريعة على محيطة ثم يخرج من رأس السيارة رجلان يلقيان السلام سريعا وأيديهما تتجه سريعا الى مؤخرة السيارة فتلتمع شرائح السمك التي يسحبانها في بساط ثم ينزلانها الى وسط الدائرة التي يتجمع فيها الناس ويبدآن بالنداء، يبدآن بالسمك الكبير وعندما ينتهيان يسحبان حافلتهم مبتعدين، فيبتعد الناس عن الساحة بهدوء.

الطفل يسحب اخته من ظفيرتها برفق، والأعمى يخرج من فمه غناء خفيفا وهو يبتعد متلمسا الجدران وأيادي الشجر.

وكانوا حينها أطفالا حين عبروا ذات نهار بأقدام حافية وقطعوا أودية وسهولا صفراء الى حيث تقع القرية التي سمعوا أن بها ذلك الطفل الذي يخفي في مصحفه أكبر ريشة نعام يمكن ان يطالها خيالهم، عبروا قافزين، ثم مبطئين مترنحين حين هزهم التعب، وحين وصلوا رأوا الطفل صاحب الريشة يقف بجانب باب بيته وفي يده المصحف الذي تطل منه ريشة النعام برأسها الناعس. اكتفوا بنظرة واحدة الى تلك الريشة حيث زاحمهم الفرح سريعا وتقافزوا يبددوه في الطرقات والبوح بما رأوه لأي عابر وهم يصورون المشهد بأياديهم التي تتسع في حديث لاهث عن ريشة النعام الكبيرة.

وفي طريقهم مروا بالجبل وقطفوا من هناك حزماً من الغنيمة ورجعوا بها الى بيوتهم وجبة لذلك المساء.

وتذكر ضاحكا حين دخلت أول فلينة الى بلدتهم، وذلك حين اقتربت امرأة الفلين وقعدت منذ الفجر منتظرة فوق مصب السواقي الذي تجتمع فيه نساء القرية بعد صلاة الفجر يغرفن منه الماء لبيوتهن في أوانٍ صنعت من فخار الطين يسيل من حوافه الماء ما أن يرفعنه فوق رؤوسهن ويتوارين في انثناءات الطرق.

هناك عرضت سلعتها من الليف، كانت تضغط الليفة بأطراف اصابعها ثم ترخيها، تضغط وترخي أمام اندهاش الأعين والصمت الذي لايحركه سوى هسيس ساقية الجبل ونقيق الضفادع المختبئة، ثم أخذت تسرد مسالك رحلتها وكيف عبرت من بيكاب الى آخر وقد رأت اناسا في الشارع وحافلتهم مقلوبة في حفرة الى أن وصلت الى السوق الكبير وهناك استطاعت ان تساوم تجاره دون ان يرف لها جفن وهي تقدم نبرات الغضب قبل التحية واللين، ونساء القرية ينظرن بآخر ما تستطيعه أحداقهن، ثم انتقلت بعد ذلك الى الحديث عن فوائد الفلين ولم تجد بدا من شتم ألياف النخيل التي درجت نساء القرية على مسح صحونهن بها،، وتحرم على نفسها الأكل في صحن لم تمر عليه هذه الفلينة التي ترفعها وتهزها من ذيل غلافها النايلون.

ارتبكت ايادي النساء بعد تلك الخطبة، التي ختمتها بأنها لم يبق معها الكثير من الفلين ومن اراد واحدة فليأت بنقوده الى بيتها.

وفي صباح اليوم التالي، ذهب جمع من الرجال والنساء الى بيت امرأة الفلين.

وتذكر حين سمع ما يشبه الريح المباغتة تهوي من اجمة النخيل المتكاثفة وتسقط فوق كتلة من الزور اليابس، كان ذلك جاره الذي سقط من رأس النخلة. السقطة هالت الجار كثيرا واحس بالموت ولكن رجله فقط من اصابها الألم وحين شفيت لم يستطع ان يرفع بصره الى اعلى حيث تتدلى كالنهود عذوق الرطب، فقد انزلقت رجله وهو في نشوة قطف اول بشارة من ذلك التمر.

سارعت زوجته بتسخين شيء من الكركم وألصقته ساخنا في رجله المصابة، ثم ربطته بخرقة استلتها من بطن ثوب قديم.

دخلت غرفتها ويداها ترتعشان،قبل ذلك وضعت الكركم فوق النار ثم دلفت مسرعة الى احدى الغرف، سحبت خزانة قديمة. حين لمستها تطاير الغبار النائم في سقفها، اخرجت الكثير من الخرق قبل ان تستقر يدها على ثوب البركة الذي ستستل منه خطا طويلا وتحزم به ساق زوجها.

وفي عمق الليل كانت تفتح احدى عينيها بهدوء لأن احدا جاء لينظر حال زوجها الذي يستعجل التمر والقهوة فور جلوس الضيف الى جانبه، فتدخل المرأة وتسلم على الضيف ثم تترك الأوعية امامهما وتتراجع يتقدمها ضوء سراج واهن.

استطاع بعد وقت من ذلك ان يتحرك من فراشه ويسحب رجليه تجاه الحقل نظر الى نخلاته بهدوء وشوق وحين اصطدمت عيناه بتلك النخلة الى قذفت به من رأسها شعر بالضيق ونبض عرق خفي من رجله الواهنة، فحار في رأسه ذلك السؤال المؤلم

- ماذا أفعل

فأجاب بأن غاب اربعين يوما عن بلدته قبل ان يظهر ومعه عامل اجنبي

نهض فجرا وصرة تتراقص في ظهره وعينا زوجته تتبعانه من بعيد، صعد تلة الجسر ولوح باحدى يديه في طريق الحافلات، ومن خلفه كانت ايادي النخيل والموز تلوح مودعة.

وبعد اربعين يوما ظهر من خلف التلال وبرفقته عامل اجنبي.

وبعد أشهر من ذلك اختفى اربعة من رجال القرية، عبروا تلة الجسر واياديهم ترفرف لأي شاحنة تعبر، وكانت النخيل وأيادي الموز ساكنة من خلفهم لاتلوح بشيء.

امتلأت القرية بعد ذلك بالعمال الاجانب، يتسلقون بيسر أعمدة النخيل، ويهدمون بيسر جدران الطين، كانت زنودهم الساطعة تتحرك حرة في محيط الحقول وتحلق حرة بين رؤوس الأشجار.

هذه الأشياء وغيرها عبرت في رأس الشيخ.

ومن احد البيوت ذات الطوابق العديدة يمكن مراقبة خطوات جسد منحن في حجم كف الطفل.

ومن عمارة اخرى كبيرة ذات ثلاثين طابقا أو أكثر يمكن رؤية نقطة ضئيلة تتحرك وحيدة قبل أن تختفي بين نقاط كثيرة وجدران وأسقف.

ومن مكان اعلى، من قمة الجبل الشاهق الذي يحيط به بحر ساكن لا يؤمن جانبه، يمكن رؤية سلسلة من المدن تموج متلاشية في الفراغ.




# سؤال الشعر ...
# سؤال الذاكـــرة

سعديـة مفـــرح*

– لماذا لا أداوي علل الروح بهذا الشيء الذي يسمونه الشعر وكأنهم يشيرون للحياة في واحد من أجمل أسمائها ؟
- أحيانا يجتاحني ذلك الشعور بالموات، فأنسى الكتابة وأنا أتطلع لتلك السماء البعيدة...جدا

تنفتح الذاكرة على ذاكرتها الأولى، على وجودها الأول، فنكتشف كم هي حنون رياح الظنون وهي تهب باتجاه ماض لا يريد أن يختفي.... ربما لأنه لم يعد كائنا حقيقيا، وربما لأن غيره لم يستطع أن يحتل تلك المساحة الغامضة المفروشة بتلك الظنون وبتداعياتها المتواترة، وربما لأنه من القسوة ما يجعله يؤثث لوجوده تاريخا جديدا كل لحظة جديدة...ربما. لكنه القلب...، وحده القادر على أن يحل محل الذاكرة دون أن يلغيها، وهو الشعر وحده القادر على تفسيرها بشكل لا يؤذي أحدا..فلا يجرح شجرة ولا يستفز بحرا..ولا يستغيب سماء، وبالتالي لا يؤذي تلك الجغرافيا الذاهلة باتجاه تحققنا في مبتداه ومنتهاه مسيجة بالطفولة والتي يحلو لنا، كلما اغرورقت عيوننا بالدموع المبهمة، أن نسميها الوطن!!.
أما أنا فما زلت أراوح بين الذاكرة والقلب، وفي محيط تلك الأيام التي اختفت تواريخها، وانمحت في خضم الزمن الجديد، رغم أنها الماضي والأيام التي ما زالت تقترح تواريخها المستمرة بحجة أنها الحاضر.... وحده الشاعر يستطيع إعادة رسم الأشياء وتلوين الملامح المرسومة بالأبيض والأسود... وحده القادر على ملء فراغات الروح بموسيقى تشبه الموسيقى التصويرية التي يردم بها مخرجو الأفلام فجوات السيناريوهات الرديئة بما يمكن أن يكون حياة أخرى... حياة موازية للحياة الحقيقية.. حياة افتراضية.. ولكن لا بد منها... رغم أنها غير موجودة الا على شاشات السينما في واقعها المظلم، أو بين إطارات الصور المعلقة على جدران الروح.

حسنا... ستكون الفكرة أكثر وضوحا عندما تندغم بذلك البيت العجيب الذي قاله الشاعر المجنون وهو يدفع هوى ليلى وليل الهوى :

وما أشرف الايفاع إلا صبابة
ولا أنشد الأشعار إلا تداويا....

وكأنه يلخص حكمة الجنون كلها بتحديده العقلاني لجنون الشعر والفن والحياة في بيت جميل قاله وكأنه يحاول أن يدفع تهمة الشعر بالمزيد منه، وكأنه يحاول أن يدفع مظنة السمو بالإصرار عليها، فهو لا يشرف الأيفاع، ولا يصعد الذرى إلا صبابة أو ربما دفعا لتبعات تلك الصبابة في روحه وجسده وما بينهما، وهو لا ينشد الأشعار إلا تداويا، فليس الشعر دواء جاهزا يتناوله من بحاجة إليه لحظة يريد، ولكنه تداوٍ يضطر معه المتداوي للممارسة المستمرة، وبين التداوي والدواء ما بين الشعر واللاشعر، وما المجنون إلا شاعر، ذهب نحو المدى الأقصى في بحثه عن سر الشعر

* شاعرة من الكويت

الخبيء.. وسر الصبابة الموحش.... وسر الجنون الذي يذهب بالعقل لكنه لا يذهب بالروح.. والأهم أنه لا يذهب بموسيقاه التصويرية... لا يذهب بالشعر.

هاهي الفكرة تحت ظلال البيت المجنون تبدو أكثر وضوحا، أو لعلها أكثر غموضا ؟، ولكنها على أية حال تظل صالحة لتبرير ذلك القرار العجيب، بأن أكون شاعرة، و الذي كان أول قراراتي الشخصية الواعية في خضم تلك الطفولة المروعة.

لا أدعي أنني كنت أعرف تلك الوظيفة الجميلة التي يقترحها المجنون للشعر عندما قررت أن أكون شاعرة رغم أنني لم أكن أتجاوز الثانية عشرة من عمري، طفلة صغيرة وحيدة تعيش في أسرة ذكورية بامتياز، فينفرض عليها أن تفتش لنفسها عن دور ذكوري يتلاءم مع الصورة العامة المرسومة بدقة ووعي وتصميم لهذه الأسرة الصغيرة، ومع الصورة الخاصة المرسومة لها بقسوة مذهلة والمفروضة عليها، في ملابسها، وقصة شعرها، وألعابها ـ إن وجدت ـ وفي قراءاتها المبكرة، وفي صداقاتها الطفولية المعدومة إلا قليلا، وفي المساحة الجغرافية التي ينبغي أن تتحرك في حدودها، حيث غرفة واحدة بنافذة وحيدة هي كل تلك الجغرافيا، لكن للطفولة مباهجها السحرية رغم كل شيء، ولم يكن لمباهجي المبكرة عنان إلا القراءة، قراءة كل شيء.. كل ما تقع عليه عيناي المندهشتان من قسوة العالم ووحشته وبرودة شوارعه الترابية التي تؤدي دائما وسريعا إلى جنة بيتنا الصغير حيث غرفتنا الواحدة بنافذتها الوحيدة، أقرأ.. وأقرأ.. وأقرأ.. فيقودني سحر القراءة إلى سحر النص الديني، وبدوره يقودني إلى خير ما يمكن أن أقرأه في حدائق القراءة المفتوحة حيث أشجار الشعر هي الدهشة المتناسلة من بعضها البعض، فلماذا لا أكون شاعرة اذن؟ لماذا لا أحقق للآخرين دهشة إضافية فيما بدا لي سهلا وأنيقا وغير مكلف في ذات الوقت؟ ولماذا لا أداوي علل الروح بهذا الشيء الذي يسمونه الشعر وكأنهم يشيرون للحياة في واحد من أجمل أسمائها؟.

أصير شاعرة إذن، استدراجا لمباهج الشعر واستفادة من وظيفته الخالدة..صبابة وتداوٍ، ولكنني أكتشف ذلك الآن، أكتشفه وأنا أحاول أن أحصي خسائر العمر الكثيرة ومباهجه المدوية في الفراغ الكبير..الفراغ الأبيض، حيث الأبيض كفن الروح وبشارة الحياة، فأكتشف أي فضاء بهي وموحش ألقيت رحلي فيه منذ ذلك التاريخ الموغل في القدم والوحشة و اليتم والفضول. وفي تلك المهمة الجديدة التي صارت هوايتي المفضلة إذ أمارس تفاصيلها بين جدران غرفتي ـ التي أصبحت امتلكها الآن لوحدي ـ و المزدحمة بكل عالمي، والمتوحدة فيَّ ومعي كأنها أنا وكأنني هي بجدرانها البيضاء، وبرف الكتب المتكاثرة لكي تحتل المساحة الأكبر، وبخزانة الملابس التي أكرهها، دائما أكرهها، وبين، جدران روحي الأكثر ازدحاما... أجد الكثير مما يمكن أن يعللني ويهدهد روحي، ويداوي أوجاعي النابتة على شواطئ اليتم المبكر، حيث الأب هو الغياب الأول، الغياب الذي يؤكد حضوره في وجودي، ليكون سببا لهذا الوجود ومبررا له في كثير من الأحيان، الغياب الذي لم أعرف سببه ولا كنهه، ولم أحاول أن أضعه في إطار ما، الغياب الذي يحضر كلما حققت نجاحا صغيرا أو كبيرا في حياتي دون أن أجد من يضع هذا النجاح في صورة معتادة من الفرح العائلي، الغياب الكبير إذن !!

الغياب الذي تحقق بعد ذلك قصيدة قصيرة ولكنها أثيرة..استعرت فيها ثياب الكترا، بعض ثيابها لأقول ما لا ينبغي أن يقال.. لأقول شيئا عن:

هذا الوجود الملتبس ،

حيث تختلط تهاويم الحقيقة بعذوبة الخرافة

والقصيدة المتوقعة بذكريات مبالغ في تفاصيلها البطولية،

وحيث...

صورة فوتوغرافية وحيدة

أقف أمامها كمرآة

كلما توالدتْ الأسئلة المخبأة

وتسللتْ نحوي

من ثقوب الحكايات العائلية المبتورة بالضرورة.

لكن الشعر كان يستطيع أيضا، لحسن الحظ، أن يهدي نرجسيتي الكثير من التبريرات المعقولة، والأسباب شبه المنطقية لركام من الفشل الكثير....الفشل الطويل...الفشل المفروض بقوته الذاتية و الذي أستشعره عنوانا لسيرة ذاتية قصيرة قد يبدو الندم واحدا من عناوينها الفرعية.

**الندم......؟!!**

ولكن المرء يندم على ما لم يفعله مما كان ينبغي عليه فعله، وحيث مساحة الندم تتحدد دائما بقدرة هذا المرء أو عدم قدرته على الفعل المطلوب تحققه، المرء إذن لا يندم على عدم تحقيقه ما كان ينبغي عليه تحقيقه إن لم يكن لحظتئذ قادرا على فعل التحقيق، وهذا،كما يبدو لي الآن منطق جيد ومريح وعلي دائما اللجوء إليه لتبرير لحظات الفشل الكثيرة التي مرت بي وصارت دائما عنوانا لحياتي غير المعلنة، ولعل أبرزها وأولها في الترتيب من حيث الأهمية ومن حيث التأريخ الزمني أيضا لحظات الطفولة الملتبسة في دلالاتها التي تتجاوز كونها الخطوة الأولى في مسيرة تاريخي النفسي لتصير في الواقع هي تاريخي النفسي كله.

لماذا ؟!

تتعدد احتمالات الإجابة وتصير أحيانا إجابة واحدة لهذا السؤال المتعدد، والذي يمكن تجاوزه نحو القول أن الإبداع قيمة حققت لي الكثير من اللحظات المضيئة إلى حد ما مقابل الانطفاءات الكثيرة الأخرى، لذلك كنت أقول قبل قليل أنني اخترت،وفي فترة مبكرة جدا من حياتي أن أكون شاعرة، أعرف أن الأمور التي تتعلق بالشأن الإبداعي لا يمكن الحديث عنها بهذا التحديد الدقيق ولا بهذا الشكل من التأريخ الزمني، أعرف أيضا أن الحديث عن الموهبة هو الأنسب بدلا من الحديث عن اختيار واعٍ للمبدع لأن يكون مبدعا،ولكنني أعرف أيضا أن هذا بشكل شبه دقيق هو ما حدث معي، كنت أريد أن أكون شاعرة،ثم أنني قررت أن أكون كذلك، ويبدو أنني أصبحت، رغم أنني مازلت في كثير من اللحظات أشك بالفعل أنني شاعرة حقيقية، ينتابني هذا الإحساس بالتحديد كلما انتهيت من كتابة قصيدة جديدة، في تلك اللحظة يكون شعوري ملتبسا بشكل يصعب معه تحديد هويته، فرح حقيقي بإنجاز هو دائما أو هكذا أتصوره الأخطر في حياتي على مختلف صعدها، وفي ذات اللحظة حزن ما من النهاية،أنا اكره النهايات دائما، أكره أن اصل في قراءاتي أو مشاهداتي إلى نهاية الرواية التي أقرأها أو الفيلم الذي أشاهده مثلا، والحزن يجيء أيضا من خشية عميقة وحقيقية صرت في الآونة الأخيرة ارصدها مع نهاية كل قصيدة أنتهي من كتابتها، أخاف أن تكون هذه هي القصيدة الأخيرة في حياتي يعذبني السؤال القديم من أين وكيف يجيء الشعر ؟ولأنني فشلت دائما في الإجابة على هذا السؤال الذي عذبتني سهولته المراوغة بقدر ما أهانت صعوبته المراوغة أيضا قدرتي التي كنت أتوهمها على معرفة ذاتي بشكل معقول إلى حد ما، فقد استبدلت هذا الفشل بذلك الخوف،وصارت الأمور أقل إحباطا، فالشعر الذي اخترت أن أتعاطاه قراءة وتلقيا وانتاجا نصيا، نجح تماما في تخليصي من عقدي الشخصية التي كنت أتوقع أن اختفي تحت لفائفها القديمة، نجح السيد الشعر في مصالحتي مع نفسي ونجح في أن يصير الرهان الأجمل والأكبر في حياتي كلها،رغم أنه الرهان الأول، ولعله الأخير، حيث لم استسغ أي تجل آخر من تجليات الكتابة الإبداعية كممارسة ذاتية، كنت مسحورة بالشعر وعوالمه، وأحب كلمته في كل تجلياتها، أشعر أن الشعر هو أرقى فنون القول وأعلاها مكانة، ربما لأنني اكره تفاصيل الحكي ومنمنماته الصغيرة، وأحب بلاغة الشعر الموجزة. أحب موسيقاه وعذوبته.... وأحب قوته أيضا... أحب سر دهشته وإدهاشه.. وأحب كلمته الأولى وكلمته الأخيرة..، لكن هذا لا يعني أنني لا أتواصل مع التجليات الأخرى مثلا، فأنا أعتبر نفسي قارئة نهمة للرواية وللقصة القصيرة أيضا، وأكثر مراجعاتي النقدية تنصب عليهما، أحب أيضا قراءة نماذج متطورة لكتابة السيرة الذاتية، يسحرني سر الحكي الذاتي، وأنساق وراء الآخرين وهم يروون رواياتهم الشخصية. وكان الشعر وحده روايتي الشخصية.

لقد تحررت به - ولا أعني الشعر الذي أكتبه أنا فقط بل كل تجربة شعرية جميلة تعاطيت معها بالقراءة أيضا - أقول أنني تحررت بمطلق الشعر من أشياء كثيرة مزعجة.. من الجهل والخوف والحاجة والدونية، ولأن الشعر هو أصلا وبالضرورة فعل مضاد، فقد كان من السهل، أو على الأقل من غير الصعب، عليَّ ممارسة الفعل المضاد من خلاله والاحتماء به ورسمه رحلة نهائية.وكان لا بد من الاستعداد زادا للرحلة ودفعا لوحشة الطريق.

بدأت بقراءة الكتب التراثية القديمة منذ مرحلة مبكرة جدا، قرأت كتب الجاحظ وأنا في العاشرة من عمري،

وقرأت مقدمة ابن خلدون وأنا دون الثالثة عشرة، وقرأت الكثير من قصص ألف ليلة وليلة وأنا في تلك السن، أما المتنبي فكان أولى عذاباتي اللذيذة في عالم الشعر. كان هو الأول وهو الأخير، في كل قصيدة أقرؤها له يستوي أمامي بشرا سويا، أنساق وراء طموحاته في السلطة و الشعر وما بينهما من تفاصيل كونت مجده الشعري المستحيل... وربما البداية التراثية هي التي هيأت روحي للانطلاق بعد ذلك بسنوات قليلة لكي تحلق بجناحات الحداثة في أقصى اشتراطاتها وأقساها أيضا.. لم أعد أطيق أية قيود يمكن أن تحبس قصيدتي في إطارها، وصار همي أن أخلص قصيدتي من زوائد الافتعال وشوائب الأمس... كنت أريد أن أكون ذاتي دون أن أبدأ من الصفر... وكلما قرأت تجربة شعرية جديدة تتوق روحي لأن تنقلب على نفسها، وتتجاوز مألوفاتها والسائد في محيطه... لا أدري إن كنت نجحت أم لا، بل لعلي أقرب إلى التصديق بأنني لم أنجح الا قليلا في تحقيق الخطوة الأولى من حلم الانطلاق والخلق الشعري... لكن من يدري، فالسماء البعيدة تبدو من الشفافية أحيانا ما يجعلني أمد يدي أكاد ألمسها.. رغم أن هذا كله لا يكفي لصنع شاعر أو ربع شاعر ما لم يكن مهيئا لذلك بطبيعته، ولهذا أستطيع أن أقول أنه وبشكل عام ليس في الأمر عوامل اختيار محددة لمرجعيات معينة، فلحظة الشعر لحظة ملتبسة وغامضة ورغم ما قلناه ونقوله عنها فهو قول ناقص أن افترضنا أنه حقيقي !

ولكني بالمقابل أستطيع أن أتحدث عن محرضاتي الشعرية، وغالبا ما تكون القراءة هي أولى هذه المحرضات، القراءة تنبش من دواخلي كل الأسئلة المعلقة وتستفز كل علامات الاستفهام، وليس مثل الشعر شيء قادر على إعادة التوازن واقتراح الإجابات ولو بخلق المزيد من الأسئلة. كما أن المرض بالنسبة لي محرض كبير وعظيم على الشعر، المرض ضعف أكرهه بشكل مرضي! واكتشفت أنني بالشعر أستطيع الاستقواء على المرض وعلى الإحباط، رغم أن حالة كتابة القصيدة نفسها تسبب لي نوعا جديدا من الإحباط الشامل والذي يتبدد تدريجيا بعد كل انتصار لغوي أو موسيقي أو فكري صغير يتأتى لي أثناء الكتابة، وهذا واحد من أسرار اللحظة الشعرية المتقلبة بين حالين من اللذة والألم القصويين.

ولأن الشعر بخاصيته الاستفزازية يضيف للمرأة بخاصيتها الاستفزازية بدورها في مجتمع يغص بذكوريته خواص استفزازية إضافية فإنه يقدم لها من حيث لا تدري أحيانا أول أدوات أو شروط الجودة والأصالة لممارسة الإبداع الشعري أو أي إبداع، فالمرأة التي تختار الشعر رهانا لحياتها يفترض إنها منذ البدء تعرف صعوبة الاختيار ولذته وتصير بالتالي مستعدة لإنجاز تجربتها الشعرية الحرة حتى وإن تم ذلك في مجتمع ذكوري قامع ورافض ومحارب لحميمية المرأة، ما دامت قد استطاعت عبور البرزخ السري الدقيق المؤدي إلى جنة الشعر وناره.

**مشاريعي...؟!!**

كلها مؤجلة، ولعلي لم أحقق إلا أقل القليل جدا مما كنت وما زلت احلم بتحقيقه ليس على صعيد الشعر وحسب بل على صعيد حياتي كلها، ولكنني لست نادمة على هذا الفشل التقريبي المؤكد خاصة وأن معظم أسبابه لا تعود إليَ بقدر ما تعود إلى ظروف قاسية ومركبة لم أستطع تجاوزها بل إنها ما زالت تمارس جبروتها ضدي دائما... دائما...، كنت أتجاوز ظروف فشلي المتراكم بكتابة الشعر وبنشره، وكنت أفرح بنجاحاتي الصغيرة فيه، أحاول أن أراكمها لعلها تصير جبلا صغيرا من الفرح أحاول تسلقه نحو سماء نائية، لكنني بدأت في الآونة الأخيرة أشعر أن الشعر نفسه، في كثير من الأحيان، لم يعد يحقق لي تلك الدهشة القديمة وذلك الفرح الصغير، أشعر باللاجدوى من كل شيء، أحيانا أتناسى هذا الشعور فأكتب قصائد أريدها مختلفة عن كل ما كتبته في السابق.

أحاول الابتعاد بها عن منطقة الوعي نحو منطقة الدهشة وحدها... أريد من خلالها قراءة عقدي الشخصية...أريد أن أصير أنا القصيدة بدلا من كتابتها فقط... وعلى هامش كل هذا أعمل في الصحافة كثيرا، وأتواصل مع أصدقائي، وأحيانا يجتاحني ذلك الشعور بالموات، فأنسى الكتابة وأنا أتطلع لتلك السماء البعيدة... جدا.

## محمد علي شمس الدين في «شيرازيات»

# يمشي على التناصّ تياها

رُلى صليبا★

ثمة شعر يفرض عليك تجربة فريدة، يحرك نسيج كلماتها في العمق منك ما تجد له في نفسك حالة، في هذا الشعر «شيرازيات» محمد علي شمس الدين بحيث اذا بلغت حميمية القصائد تراها مكاشفة تبلغ الماورائيات عبر المعاني العشقية مروراً بالخمرة الالهية لتتماهى التناقضات في وحدة الوجود ولا تُناقض الدين بل منه تنطلق وتفرض التواصل معها ذوقياً وحدسياً وايضا فنياً، يقول الشاعر في المقدمة: «.. وان شعري، على الاجمال، انما ينطلق من نقطة ما في الغيب، كائنة بين القلب والعالم. فأنا شاعر دين وميتافيزيك».(ص١١) حافظ الشيرازي محمد علي شمس الدين في «شيرازيات» ونتساءل هل هو كتاب ترجمه عن الفارسية ويأتي الجواب وفي المقدمة أيضا: «ان ما قمنا به هو «تعريب» لبعض غزليات حافظ، وليس ترجمة لها، والفرق بين التعريب والترجمة فرق شاسع في نظرنا».(ص١٦) ثم يضيف: «سكبنا جوهر المعنى في اناء العربية» (ص١٧)، ولكن يتبين للقارئ ان لغة شمس الدين ليست مجرد إناء لمكتوى، بل هي طاقة لكشف معرفي، طاقة تتولد من العلاقة بين الكلمات، بين الانسان والعالم والماوراء، هي اللغة تخلق العناصر لتبسط أمامك أصداء وأمداء، تنتج المعنى ولا تترجم، وفي كل تعريب خلق جديد يزيح عن الاصل، وشيرازيات شمس الدين جوهرت المعنى فوُلد من جديد، ومعروف عن شعر حافظ الشيرازي انه ليس مجرد مقاربة معفية، بل هو انتماء، والصوفية ليست معرفة تنقل او تحفظ عن ظهر قلب وليست ألفاظاً تستحضر عند الطلب، بل هي تجربة تمسّ أعماق الذات وتبدلها لتخوض غمار الكشف عن «موطن الاسرار» وحالات الوجود والما بعد، وفيها تتوالد العناصر والدلالات، والعنصر البارز هو وعي التجربة، فالشعر نسيج الممارسة الوجودية وايضا احتفال بالشكل والعكس صحيح.

انه التناص ينسج خيوط تكوينه من جوهر النص الشيرازي ولكنه في التشكيل، يخلق تركيباً فريداً تتضافر عناصره في علاقات قشيبة غايتها المكاشفة للتماهي مع المطلق حيث يزول الحجاب للتجلي وصولاً الى المشاهدة فالغناء.

هي التجربة واحدة لدى شمس الدين، تتطور وتنضج، نسمعه في قصيدة «يوميات الصمت» من ديوان «اما آن للرقص ان ينتهي» (دار الآداب ١٩٩٢): «يا مولاي/ أنت الغربال/ وانا الماء الساقط منك عليك».

هذه المعرفة او الاتصال بالله لا تتم الا في الاعماق الخفية للروح ولا تدرك بالعقل ولا بالحس إنما بالذوق وفي مركز القلب، لذا يفتتح شمس الدين كتابه بقول للشيرازي يعتبره أصل الرؤيا لديه وأساس الحكمة في شعره: «بوسعي رؤية قلبك/ داخل صدرك الشفاف/ مثل زمرّدة تنبض في الماء» (ص٥) ليستهل غزلياته بقصيدة «قلبي بعيد»:

قلبي بعيد وما اني ارى جسدي/ ينأى كريشة عصفور

★ ناقدة من لبنان

علـى الابـد/ والـثـالـث الـروح في أعمـاق غـربـتـه/ يـرنـو ليبصر وجه الواحد الاحد (ص٢٧) فالمعراج باطني وبدءا منه يؤكد الوقائع الخارجية.

في مسرحية «مأساة الحلاج» يقول الشبلي للحلاج: «وأرى في قلبي اشجاراً وأثمارا/ وجواهر من ذهب، وكنوزاً في ياقوت».

وبالقلب اقترن الحب وهو اصل الوجود، يقول ابن عربي: «أدين بدين الحب أنى توجهت/ ركائبه فالحب ديني وايماني» (ترجمان الاشواق)

ولكي نعرف الحب يجب ان نذوقه وهذا الذوق لا يروي، ومن قال رويت منه ما عرفه، فكلما شرب المحبّ من الحب ازداد عطشاً اليه، والحب نور يقذفه الله في القلب وأعظم ظهور لله تعالى هو تجلّيه في المرأة للرجل وفي الرجل للمرأة» تؤكد الصوفية.

يقول شاعرنا في شيرازياته: «انا المريض بليلى والقتيل بها/ وليس اجمل من ان يقتل الرجل» (ص٤٦)، وفي موضع آخر: «ومن ذاق مثلي أنا- جرعة من شراب الحبيب/ فلن يستفيق الى آخر الدهر من سكره بالحبيب/.. فاحترق (يا أنا) حسرة/ وابق يا أيها المبتلي بالحبيب/ مريضا بداء الحبيب».

والقلب يقول ابن عربي لا العقل ولا الحس هو الكأس التي يشرب بها الحب، وشراب الحب هو بمعنى آخر حب الله لنا لكي نحبه. فاذا احببناه ، عرفنا بشربنا شراب حبه لنا، وبهذا الشراب يسكرنا وهذا هو التجلي المعرفي.

وعليه فالشراب والحب والدين ثالوث لا يتجزأ، نقرأ شمس الدين في قصيدة أنا المشرد في عقلي: «لا تكثر اللوم في سكري وإدماني / قلبي نقي وكأسي بعض ايماني»/ أو : «ولكنني أغسل بالخمرة آثامي».

هي الخمرة الالهية او شراب الحب الذي تحدث عنه ابن عربي ووصفه بانه التجلي الدائم الذي لا يقطع، فالحب اذن تجربة عرفان تكشف اسرار الوجود وتضيء الرؤيا بالوعي الكوني الذي يؤدي الى يقين وحدة الوجود، وعليه يصبح الجسد كيان انخطاف واشراق وتشفّ المادة ويزول الحجاب عن المجهول او اللامرئي، فتغدو الانا هي الآخر وتتماهى الذات الفردية بالذات الكبرى الكونية، والانسان عالم يصغُر عن عالم الالوهة الكبير. كما يقول فلاسفة العرفان.

من قصائد النشوة (غزل) الى خدمات الكأس (غزل) فقصائد العاشق المتيم، لا يحكي الشاعر الا ذاته، ينسيك الشيرازي وتستظل خيمة شمس الدين الذي تعرفه، مع نداء «يا ملكي» عوضا عن «يا مولاي» في «أما آن للرقص أن ينتهي»، مع تعمّد التكرار في بعض الثيمات للتركيز على رموز التصوف كالخمرة والحان والناي وهذه رمز الرؤيا في الرؤيا، والحروف وما ترمزه فهي عند الصوفية عالم المعاني يقول ابن عربي «الحروف أمم لها انبياؤها يقف خاصة عند حرف النون، هذا الحرف السرّ هو عتبة تقود الى معانٍ خفية بل الى فيض من المعاني: «نون: /زمردة تستعصي/ خروج يستعصي/ وانت ايتها الاشارة/ وصل بوح يزهو/ ليل عرش على أحشائي/ نون،/ فيض جلاء..» (ابن عربي الفتوحات الملكية) وفي «شيرازيات» يعنون شمس الدين قصيدة غزل بـ:

«من قاف الصحو الى قاف الرؤيا» (ص٧٦٧)، كما ذكر في ديوان «طيور الى الشمس المرّة»: «الكون كاف كوفية تدخل في النون كن/ فيكون الماء الغمر»/ وفي قصيدة «يوميات الصمت» قال: «تختبئ بين الحرفين؟» ويقصد بهما العقل والنفس.

في هذه الثيمات وغيرها من مسالك الصوفية تتبدى قدرة الكلم المشحون كثافة رمزية بعيدة المدى، موصولة بالكون والروح الكلي، هي الفردية الساعية بالذات الى الانا الكبرى في نشوة الحلول المتصوف، من غير ان تنصرف عن وعيها الذاتي بالكلمة.

هذه كتابة دالها يراوغ مدلولها لانها تصف ما يعصي على الوصف ويأبى الكلام فلا يرضيه سوى الرمز (الناي- الخمرة- الحجاب- النهر- العنب- البلبل- الفراشة..) كلها تحمل في طياتها ما يجسّد الرؤية الشعرية الكلية متواشجة بالاشارات والرموز، فتوقن انه لا كلمة ولا حرف الا وفي مضمونه آية تدل على سرّ مطوي.

تتراءى «الشيرازيات» وكأنها موجز للرسالة القشيرية لابي القاسم القشيري الجامعة مبادئ الصوفية، رسالة

تفتح طريقاً للمعرفة عن طريق الذوق.

قلت ذات مقالة في شعر محمد علي شمس الدين: «من الجذور الاصولية الى الافق الحداثوي انت امام شعر مركّب جامع... فاذا بك حيال مزيج ثرّ من تراث يتجدد بين يديه، فيهيئه للاستمرارية والحيوية ولا يحنّطه بالتقليد والتكرار فيحكم عليه بالعقم» (رلى صليبا: صدى الكلام الغائب ص١٥٦).

بلى، يلقي الشاعر الضوء على البهيّ من التراث فيتفاعل في وجدانه ليحييه بل ليخلقه من جديد، فالذات مصدر القصائد وجسمها وروحها وغايتها، فاذا بنا امام روح التراث يتجوهر بفعل المخيلة المبدعة التي أمدّته بتقنية عالية واعية أدوائها، ولا أحسب شمس الدين يعتمد شعر الشيرازي الا في استيطان أعمق حالاته ليذيبها حتى التوحد في كيان شعره العضوي.

فيستدعي- على سبيل التناصّ- الدين والاسطورة والغيب على خصوصية في تشكيل المعنى وفي سياقات مختلفة تجعل منه كينونة مستقلة، فتحلّق الرؤية في البنية الكونية وقد وظف التناص لإشباع الموقف التجريبي بالحسّ الصوفي، مما يجعل القصائد مداراً معرفياً وجمالياً وليس الاكتفاء بمفهوم البنية وحدها وصولاً الى المطلق حيث الرؤية الاستشرافية تتحدّى الزمكانية لتكشف باطن حركة الوجود وتعانق وجدان كل العصور.

هذه الخصوصية في التشكيل تتبدّى في تقنيات التوظيف (من خلال الانماط والتراكيب والصياغة) التي جسّدت رؤيته الشاملة للانسان والوجود، يقول:

«يمشي على الموت تياهاً كأنّ به/ من الالوهة سراً ليس يخفيه/ يمشي الهوينا وقتلاه تمجّده/ كأنما كل ما يُرديه يحييه/ يعلو على الغيم أحياناً، وآونة/ يدنو فيصبح أدنى من معانيه» (ص٤٣).

سياق فنيّ منتظم متكامل وغير رتيب يذكرني بقول الجاحظ في كتابه «البيان والتبيين»: «أجود الشعر ما رأيته متلاحم الاجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك انه قد أفرغ افراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان، كما يجري الدهان»، وحدها المقدرة الشعرية العالية توفر دمج العلاقة بين التشكيل الموسيقي والحالة النفسية في وحدة صوتية متماسكة ظهرت من خلال تساوق الحروف في اللفظة والانسجام بين الالفاظ وتساوقها مع المعنى مما اعطى النص ذاك البعد الجمالي.

انها شفافية الحسّ المرهف بالشعر والتقنية الواعية في السبك الوزني التامّ وكأني بالشاعر يتنفسّ بحر البسيط وينفخ فيه الحركة والحياة، ونشوة ايقاع جديد يوائم العصر كأننا لأول مرة نسمعه في أبهى حلّة تنتشي فيها الاذن فنسبقه الى القوافي ويختلط الصوتان ويكون الانفعال يغمر الوجدان ويكون التواصل وقد بلغ مداه وتكون المكاشفة تتسرب الى المتلقي لتزيل الحجاب بين الانا والانت، هذي كتابة جذورها في عمق أعماق الشاعر وإن انطلقت من شعر حافظ الشيرازي فندرك كيف يذوب وجدان في وجدان بما فيه من رؤى وتجارب وثقافة وذوق مرهف حفر لصاحبه مجرى متمايزاً يفتح أفقاً من الاشراقات تضفي على الشيرازيات روحاً جديدة وثراء يلمع في نسيج قشيب مغاير ومبتعدٍ عن صاحبه الاول.

لقد أمدّت الطاقة الابداعية شاعرنا بمقدرة الاتجاهين الاساسيين المكملين واحدهما للآخر وهما: الاتجاه الديني والآخر الغيبي الماورائي، وفي الاتجاهين لوحات ملوّنة بالرؤية المنسوجة عناصرها باحكام وبراعة مكتشفة الرابط الخفي بين الأشياء وابعادها او بين المسميات ورموزها، فتعري الأشكال من ثوبها المحسوس (الخمرة، العنب، النهر، الحروف...) لترتدي ثوباً آخر يتخطى حدود الواقع المألوف فيكسر القشرة ويخترق اللباب، مؤكدا حضور الوجدان اليقظ يضيء العقل- ولو رفضه الصوفي- لينحاز الى الذوق والحدس والاتصال الاشراقي الذي علّم به ذو النون المصري.

في الشيرازيات خلت نفسي في حضرة اعلام الشعر العباسي، فانتشيت بشعر الشعر، أهو صوت المتنبيّ؟ لا يهمّ، لقد توحّد الصوتان وبهرتني الطاقة على الابداع.

والشعر هو ما لا يمكن ان تقوله بطريقة أخرى قال بول ڤاليري.

---

حافظ الشيرازي- محمد علي شمس الدين في شيرازيات- اتحاد الكتاب اللبنانيين٥/١/٢٠٠٥م.

# إسماعيل كاداريه..
# مدينة مفتوحة للمتاعب

ترجمة وبحث: مروان حمدان*

حصل الكاتب الألباني المعروف إسماعيل كاداريه مؤخراً على جائزة مان بوكر الدولية في الأدب متفوقاً بذلك على كتاب عالميين بارزين مثل جون ابدايك، دوريس ليسنغ، مارغريت آتوود، غونتر غراس، فيليب روث، وغابرييل غارسيا ماركيز. ورأت هيئة التحكيم أن فوز كاداريه بالجائزة يعود إلى «أنه كاتب عالمي في إرث قصصي يرجع إلى عهد هوميروس». وقال كاداريه أنه يأمل أن يؤدي فوزه بالجائزة إلى إظهار حقيقة أن منطقة البلقان قادرة على انتاج آخر غير الصراعات والحروب الأهلية والتطهير العرقي.

في هذا البحث تعريف بكاداريه وأدبه وظروف الحياة الثقافية التي عاشها في بلاده، خصوصاً أنه رمز من رموز الأدب والثقافة في ألبانيا على مدى أكثر من أربعة عقود، وتمت ترجمة أعماله من شعر ومجموعات قصصية وروايات إلى أكثر من ٤٠ من لغات العالم.

**ألبانيا وكاداريه**

بانضمام ألبانيا إلى الكتلة السوفيتية أثناء خمسينيات القرن العشرين، تم التعرف على النماذج الأدبية السوفيتية وتقليدها بشكل أعمى. فالشعر، والقصص القصيرة والروايات التي أنتجها الجيل الأول من الكُتّاب الألبان ما بعد الحرب العالمية الثانية كانت، في جزء كبير منها، لا تمت للأدب بصلة. فقد كانوا بطبيعتهم مدفوعين سياسياً وتربويين، وفي أغلب الأحيان إلى درجة أصبحوا معها تعليميين بشكل مُتعب. فمفهوم الوطنية والمعتقدات السياسية «اليمينية» كانت تهمهم أكثر من التطوّر الأدبي.

«النهر الميت»، ليعقوب جوجة (١٩٢٣- ١٩٧٩)، أحد الأعمال الأدبية النادرة في تلك الفترة، تمت نمذجته وفق العمل الروسي «الدون يتدفق هادئا» لميخائيل الكساندروفيتش شولوكوف (١٩٠٥ - ١٩٨٤). وعمل جوجة «الريح الجنوبية البيضاء» كان مبنياً على عمل شولوكوف «تقليب التربة العذراء».

فكتّاب الخمسينيات وأوائل الستّينيات بدأوا أعمالهم من الصفر، والتي استلهموها من التأسي والوعي الثوري بكونهم أول جيل في أدب جديد وألبانيا جديدة. وتم تدعيم العلاقة بين هذا الأدب والسياسات الماركسية بحزم، وكانت الرسالة السياسية ضرورة لأولئك الذين يتمنّون النجاة. تم تشجيع الكُتّاب لتركيز طاقاتهم الإبداعية على مواضيع معيّنة مثل الكفاح الحزبي من أجل «حرب التحرير الوطنية» وعلى بناءِ الاشتراكية. فالمواضيع المجردة من أيّ قيمة تربوية كانت، من وجهة نظر ماركسية، تعتبر غريبة ومحرّمة. فـ «الفن من أجل الفن» كان من المستحيل جداً التفكير به في ألبانيا الحديثة. لقد أعطت الواقعية الإشتراكية، باعتبارها قيمة مطلقة، الكُتّاب الأدوات التي يصنعون بها إبداعهم، ولكنها لم تسمح لهم بأي بدائل أخرى. ونتيجة لذلك، فإن الحجم الكبير للكتابة الذي تم انتاجه في الخمسينيات والستّينيات أثبت عُموماً أنه عقيم وممتثل. فمادة البحث في تلك الفترة كانت نصوصاً تكرارية وغير مُتقنة ويتم تلقيمها إلى القارئ مراراً وتكراراً بدون تركيز كبير على العناصرِ الأساسيةِ للأسلوب الكتابي. وتم اعتبار التعليم السياسي وإثارة المشاعر الوطنية للجماهير أكثر أهميَّة من القيم الجمالية. حتى المعايير الشكلية للنقد مثل التنوع والثراء اللغوي والتركيبات النصّية تم إهمالها لإعطاء الأولوية للوطنية والرسالة السياسية.

جاءت نقطة التحوّل في سنة ١٩٦١ العاصفة التي، من ناحية، كانت بداية القطيعة السياسية مع الإتحاد السوفيتي وبالتالي مع

* مترجم من الأردن

النماذج الأدبية السوفيتية، ومن الناحية الأخرى شهدت نشر عدد من الأعمال المغايرة، وبشكل خاص في حقل الشعر: «قرني» لإسماعيل كاداريه، و«خطواتي على الرصيف» لدريتيرو اغوللي، وفي السنة التالية «ممرات شعرية» لفاتوس أرابي. ومن المفارقات أن نلاحظ أنه بينما تخاصمت ألبانيا مع الإتحاد السوفيتي من أجل إنقاذ الإشتراكية، فإن الكُتّاب الألبان البارزين، الذين تلقوا تعليمهم في الكتلة الشرقية، استغلوا هذه القطيعة للافتراق ليس فقط عن النماذج السوفيتية، ولكن أيضاً عن الواقعية الإشتراكية نفسها.

وهذه المحاولة التي كانت ترمي لتوسيع الأفق الأدبي بحثاً عما هو جديد، أدّت إلى جدل أدبي وسياسي كبير، في ١١ تموز (يوليو) عام ١٩٦١ خلال اجتماع الإتحاد الألباني للكُتّاب والفنانين. لم يتم إجراء النقاش من قبل الكُتّاب فقط، بل شاركت فيه أيضاً شخصيات حزبية وحكومية. وتم نشر مجريات النقاش في المجلّة الأدبية Drita (الضوء) وحظي باهتمام الرأي العام بشكل واسع في أعقاب المؤتمر الرابع للحزب الشيوعي في تلك السنة. وهذا بدوره حرّض كُتّاب الجيل الأقدم مثل أندريا فارفي، لوان قافزيزي ومارك غوراكوقي، الذين أعلنوا دعمهم للمعايير الشعرية الثابتة والتقاليد الصلبة للأدب الألباني الإشتراكي، وعارضوا العناصر الجديدة مثل الشعر الحر باعتباره شعراً غير ألباني، ووقفوا ضدّ جيل جديد تحت قيادة إسماعيل كاداريه ودريتيرو أغوللي وفاتوس أرابي، الذين كانوا ينادون بالتجديد الأدبي وتوسيع الأفق الأسلوبي والموضوعي.

ورغم أن الأمر لم ينطو على أي تغيير جذري بالطبع، أي لم يكن بمثابة «ذوبان» سياسي بالمعنى السوفيتي، إلا أن سنة ١٩٦١ هيأت المجال على مدى ربع قرن للتجربة والخطأ، وهذا أدّى إلى الكثير من التطوّر في الأدب الألباني. فقد تم تنويع المواضيع والأساليب، وتم الانتباه أكثر للمعايير الأدبية الشكلية وإلى قضية الفردية.

هذه المحاولة الأولى لتحرير أدب وثقافة ألبانيا الصارمين وصلت ذروتها بعض الشيء في أوائل السبعينيات في أعقاب الثورة الثقافية الصينية، التي شكلت صدى تم تلمسه في الكتابات الألبانية. وكان من أنصار ما يسمى بالحركة التحررية أو الليبرالية تودي لوبونجا (ولد عام ١٩٢٣) مدير البثّ الإذاعي والتلفزيوني، والمسرحي فضيل بكرامي (ولد عام ١٩٢٢) سكرتير الحزب الشيوعي للشؤون الأيديولوجية في تيرانا. وتم اتهامهما بتشجيع الاتجاهات التحررية والسماح للأفكار الغربية والتأثير الغربي باختراق الثقافة الألبانية (مسرحيّات أكثر إثارةً وإذاعة موسيقى البوب الإيطالية والبيتلز عبر الراديو). وشكّل مهرجان الأغنية الحادي عشر في ٢٥ (ديسمبر) كانون الأول ١٩٧٢ ذريعة لإبقاء الكُتّاب والفنانين، وبالتالي البلاد بأكملها، ضمن عربات القطار. في الجلسة الرابعة للجنة المركزية للحزب الشيوعي بتاريخ ٢٦-٢٨ حزيران ١٩٧٣، بدأ أنور خوجة (أول رئيس شيوعي للبلاد) بالهجوم حيث قدّم تقريراً، يجب أن يتم اعتباره علامة فارقة في سجلات التعتيم الأوروبي، وكان بعنوان «دعونا نقوّي النضال الأيديولوجي ضدّ التعبيرات الأجنبية والمواقف التحرّرية تجاهها». لقد تم سحق الحركة التحرّرية بسرعة شديدة، وأدين رمزاها بشكلٍ قاسٍ وتم اعتبارهما انحرافيين وعدوّين للناس. (تم إطلاق سراح تودي لوبونجا من السجن في حزيران عام ١٩٨٧، وتم تحرير فضيل بكرامي في ١٧ آذار عام ١٩٩١، قبل أسبوعين على أول انتخابات متعددة الأحزاب في ألبانيا).

ما تلا ذلك من عام ١٩٧٣ إلى عام ١٩٧٥ كان عهداً من الإرهاب ضدّ الكُتّاب والمثقّفين الألبان، يمكن مقارنته من حيث روحه على الأقل بحملات التطهير الستالينية في الثلاثينيات. شكّلتْ هذه السنوات النكسة الرئيسية في تطوّر الأدب والثقافة الألبانية. بدأ كتّاب النثر والشعراء بالتنافس فيما بينهم في إعلان تأجّجهم الثوري وفي رفضهم للتأثيرات الأجنبية والتحرّرية. أما أولئك الذين كانوا أقل إقناعاً أو الذين كانت منشوراتهم «ملوّثة» بالليبرالية فقد مُنعوا من حرية الحركة أو تم إيداعهم في السجن. أما الأكثر حظّاً منهم فقد فقدوا حقّهم في النشر. تقريباً كلّ المؤلفين الرئيسيين تم سحب أحد أعمالهم من التداول وتحويله إلى «ورق مقوّى». كما كان تعلّم اللغات الأجنبية محظوراً عملياً، وأولئك الذين كانوا ملمّين بالفرنسية أو الإيطالية وجدوا أنفسهم بشكل خطير في مواقف محرجة. الفنانون والرسامون مثل ماكس فيلو (ولد عام ١٩٣٥)، إديسون غجيرغو (ولد عام ١٩٣٨) وعلي أوسيكو (ولد عام ١٩٤٤) تمت إدانتهم بتهم التحريض وأرسلوا إلى السجون ومعسكرات الاعتقال، وذلك لإبدائهم -على سبيل المثال- اهتماماً غامضاً بـ «بابلو بيكاسو» وسلفادور دالي أو ماكس إيرنست.

انحسر الهيجان بشكل كبير بحلول عام ١٩٧٨، لكن لم تكن هناك جرأة على الانحراف عن المسار الأيديولوجي الذي وضعه الحزب إلى حين وفاة أنور خوجة في ١١ نيسان (ابريل) ١٩٨٥. وبالاستثناء البارز لإسماعيل كاداريه، لم يُسمح لأي كاتب ألباني بإبداء أيّ وجهات نظر مخالفة أو حتى مغادرة البلاد. وفي نيسان (ابريل) عام ١٩٨٦، تجرأ كاتب النثر كوتشو كوستا قليلاً عندما نشر الجزء الأول من قصّة قصيرة واقعية بعنوان «كلاهما والآخرون» في نشرة تيرانا الدورية الأدبية Nentori (عدد تشرين الثّاني -نوفمبر) والتي احتوت بعض النقد غير المباشر للنظام. اختفى المؤلف بعد ذلك، وأقام جبرياً في قرية صغيرة وتم منعه من حق النشر لثلاث سنواتٍ «لتحريضه الآخرين». أما الجزء الثاني من قصّته القصيرة، والذي كان معداً للنشر في عدد آذار (مارس) ١٩٨٦، فقد تم تمزيقه من

داخل العدد في اللحظات الأخيرة واستبدل بموضوع أكثر قبولاً. وواصلت العين اليقظة للحزب تحويل كلّ الإبداع الأدبي في «الاتجاه الصحيح» إلى كانون الأول (ديسمبر) عام ١٩٩٠ الذي شهد الخطوات الأولى أخيراً نحو التعدّدية والدمقرطة في ألبانيا.

على الرغم من قيود الواقعية الإشتراكية، والدكتاتورية والفساد الستاليني على كل المستويات في المجتمع، أحرز الأدب الألباني تقدّماً كبيراً في السبعينيات والثمانينيات. وأفضل مثال على الإبداع والأصالة في الكتابات الألبانية المعاصرة هو إسماعيل كاداريه (ولد عام ١٩٣٦) الذي ما زال الكاتب الألباني الوحيد الذي يتمتع بسمعة دولية واسعة. إذ لم تفقد مواهب كاداريه كشاعر وروائي وكاتب نثر شيئاً من قوتها الإبداعية خلال العقود الأربعة الماضية، وشجاعته في مهاجمة الوصاية الأدبية ضمن النظام أحدثت درجة من المرونة في الواقعية الإشتراكية مكّنتها من البقاء.

ولد كاداريه وترعرع في المدينة المتحف غجيروكاستر، ودرس في كلية التاريخ وعلوم اللغة بجامعة تيرانا ثمّ في معهدِ غوركي للأدب العالمي بموسكو حتى عام ١٩٦٠ عندما توترت العلاقات بين ألبانيا والإتحاد السوفيتي. منذ البداية، تمتّع كاداريه بعلاقة مميّزة مع أنور خوجة، وهو من غجيروكاستر أيضاً، الذي مكّنه من متابعة أهدافه الأدبية والشخصية، وهي نفس الأهداف التي من أجلها كان يتم إرسال الكتّاب الآخرين الذين يتبنونها إلى المنفى الداخلي أو السجن.

بدأ كاداريه مهنته الأدبية في الخمسينيات كشاعر بمجموعات شعرية مثل «إلهام شاب» (١٩٥٤)، «أحلام» (١٩٥٧)، و«قرني» (١٩٦١)، والذي كان برهاناً، ليس فقط على إلهامه الشاب ولكن أيضاً على الموهبة والأصالة الشعرية في عروق الشاعرين الروسيين يفغيني يفتوشينكو (ولد عام ١٩٣٣) وأندريه فوزنيسينسكي (ولد عام ١٩٣٣). كان شعر كاداريه أقل حذلقة من الشعر السابق وحظي بوصول مباشر إلى قلوب القرّاء الذين رأوا فيه روح العصر وقدّروا التنوع في مواضيعه.

ترتكز سمعة كاداريه الدولية حتى الوقت الحاضر كليّاً على نثره، وبشكل خاص رواياته التاريخية وقصصه القصيرة. أول عمل نثري له، وربما الأفضل حتى الآن، رواية «جنرال الجيش الميت» (١٩٦٣)، حيث تعامل فيها مع السنوات المباشرة بعد الحرب العالمية الثانية كما تتم رؤيتها من خلال عيني جنرال إيطالي في صحبة كاهن خلال مهمة إلى ألبانيا لنبْش بقايا جنوده وإعادتها إلى بلاده. نُشرت الرواية أولاً عام ١٩٦٣ وفي طبعة منقحة عام ١٩٦٧. وبعد نجاح الطبعة الفرنسية (باريس ١٩٧٠)، تمت ترجمتها على نحو واسع (إلى اللغات الهنغارية، التشيكية، البولندية، السويدية، الدانماركية، البرتغالية، الإسبانية، الرومانية، الإيطالية، الألمانية، الإنجليزية، الروسية، اليونانية... الخ) وأسست لصيت كاداريه المُستحقَ في الخارج.

تعتبر أعمال كاداريه انعكاساً صارماً لتقلبات الحياة السياسية الألبانية. في السبعينيات، التفت كاداريه بشكل متزايد إلى النثر التأريخي، كملجأ أكثر أماناً، وأصبح سيداً لا نظير له في هذا النوع من الأدب. «القلعة» (١٩٧٠)، عمل يشبه «سهل تارتار» (١٩٤٠) لدينو بوزاتي، حيث يعيدُنا إلى القرن الخامس عشر، وهو عصر البطل القومي الألباني سكاندربغ (١٤٠٥-١٤٦٨)، وفي صورة دقيقة، تصوّر التفاصيل المنسوجة بعناية حصار قلعة ألبانية من العصور الوسطى، ترمز لألبانيا نفسها، من قبل الأتراك أثناء إحدى بعثاتهم التأديبية العديدة لإخضاع البلاد. وقد رأى العديد من النقاد أن التلميح في هذا العمل إلى الأحداث السياسية في الستّينيات لم يكن عفوياً. في عام ١٩٦١، كسرت ألبانيا بعناد ارتباطها مع الإتحاد السوفيتي، وبعد غزو تشيكوسلوفاكيا عام ١٩٦٨، أحسّت ألبانيا بإمكانية حقيقية لأن تتعرض لهجوم سوفيتي لإعادة البلاد إلى حظيرته. كان جميع القراء الألبان على جميع المستويات يدركون التناظر المقصود في «القلعة» بين الباب العالي والكرملين.

ثم جاءت رواية «تاريخ حجري» (١٩٧١) (أو «قصة مدينة الحجر»)، وهي رواية عنيفة تقع أحداثها في مدينة كاداريه غجيروكاستر. أما «تشرين الثاني في العاصمة» (١٩٧٣) فتقع أحداثها في تيرانا تحت الإحتلال الإيطالي عام ١٩٤٠، وكانت -مثل رواية «الزفاف» (١٩٦٨) الأقل نجاحاً- إنعكاساً لحملات التطهير (١٩٧٣-١٩٧٥). وتشكّل رواية «الشتاء العظيم» (١٩٧٧) فهماً أدبياً عميقاً للتمزيق المؤلم للعلاقات مع الإتحاد السوفيتي. وفي (الجسور المُقَوّسة الثلاثة)، يعود كاداريه إلى الاصول الأسطورية لتاريخ ألبانيا المتردد، لإعادة الحياة إلى أحد أكثر المواضيع رعباً في الأساطير البلقانية، وهو موضوع الحصار. وقد تم اعتبار هذا العمل رداً ألبانياً على «جسر على نهر الدرينا» (١٩٥٩) لأيفو اندريتش الصربي الذي نال جائزة نويل في الأدب عام ١٩٦١. وعادة ما يكون كاداريه في أفضل حالاته عندما يتعامل مع المواضيع البلقانية.

نُشرت قصص كاداريه القصيرة التالية ورواياته الأقصر في ثلاث مجموعات: «إشارات الماضي» (١٩٧٧)، «أعصاب باردة» (١٩٨٠) و«عهد من الكتابات» (١٩٨٦)، والمجلدان الأخيران يعتبران متمردين بالمعايير الألبانية. وقد ظهرت الروايات الأقصر هنا على شكل قصص قصيرة لأسباب تحريرية. ومن ضمن أفضل الأعمال النثرية في هذه الكتب كانت «من أعاد دورانتاين؟» والتي ينعش فيها كاداريه مرةً أخرى ماضي بلاده الأسطوري؛ وكذلك «حامل الأخبار المريضة»، المعروفة أيضاً بـ «قافلة الأحجبة»؛ و«السنة المظلمة» التي تقع أحداثها في سنة ١٩١٤ العاصفة والمشؤومة،

وفيها تلميح حذر إلى ألبانيا الحديثة: و«موكب الزفاف تحول إلى جليد»، وفيها وصف مؤثر لمأساة كوسوفو كما تظهر من خلال تجربة جرّاح في بريشتينا: وهناك أيضاً رواية «مسؤول قصر الأحلام» المتميزة: ورواية «نيسان المكسور».

وبخلاف هذه الروايات الأقصر والقصص القصيرة كانت هناك رواية في ٧٠٠ صفحة هي «حفلة موسيقية في نهاية الشتاء» (١٩٨٨)، وهي عبارة عن مراجعة تذكارية لقطيعة ألبانيا الدرامية مع الصين ما بعد ماوتسي تونغ، في عام ١٩٧٨، إلى جانب نقد علني لسياسة تذويب الشخصية الفردية في ظل الإشتراكية. وفي هذه الرواية عودة إلى الأبعاد الملحمية في «الشتاء العظيم» حيث تقاطعت معها كثيراً.

بذل إسماعيل كاداريه أقصى طاقاته لتحرير الأدب الألباني الذي جلس على عرشه في السبعينيات والثمانينيات، نظراً لموهبته والعديد من الإمتيازات التي منحها له خوجة. أما مغادرته غير المتوقعة من ألبانيا وطلبه للجوء السياسي في فرنسا في تشرين الأول (اكتوبر) عام ١٩٩٠ فقد سبّب مقداراً كبيراً من الذعر. فقد ترك تيرانا قبل شهرين من سقوط النظام الديكتاتوري، وكانت هذه خطوة منحته، للمرة الأولى، فرصة لممارسة مهنته الأدبية بحرّية كاملة. لقد كانت سنوات منفاه الباريسي مثمرة ومنحته المزيد من النجاح والاعتراف، ككاتب باللغتين الألبانية والفرنسية. ونشر أعماله الكاملة في عشرة مجلدات ضخمة، في طبعتين ألبانية وفرنسية، وتم تكريمه بمنحه عضوية الأكاديمية الفرنسية الرفيعة المستوى.

ومما لا شك فيه أن مكانة كاداريه المهمة جداً في الأدب الألباني المعاصر، إلى جانب سمعته الدولية، قد ألقت ظلالها على جميع الكُتّاب الألبان المعاصرين.

**جنرال الجيش الميت**

«مثل طير فخور ووحيد، ستطيرُ فوق تلك الجبال الصامتة والمأساوية لكي تسحب شبابنا الفقراء من سجونهم الصخرية المتعرجة».. هكذا كانت رؤية الجنرال الإيطالي في صحبة كاهن قليل الكلام خلال مهمّته إلى ألبانيا لاسترداد رفات جنوده الذين سقطوا قبل حوالي عشرين سنة. بدأ واجباته بإحساس العظمة التي تناسب رتبته العسكرية، «في المهمّة التي كان يقوم بها الآن، هناك شيء من جلال الإغريق والطرواديين، ومن وقار الطقوس الجنائزية الهوميرية». وجد الجنرال نفسه في بلاد ممطرة ومعتمة، سكانها مستاؤون ومتجهّمون، بينما بدأ مهمّته النبيلة لنَبْش عظام جيش مُفَرَّق في تراب ألبانيا الموحل. وبشكل تدريجي وحتمي، جابه الجنرال الحقائق المروّعة للماضي وظل مسكوناً بعبثية مهمّته. فقد تحولت نواياه النبيلة إلى كابوس شخصي عندما تم رمي عظام الكولونيل «ز» السيىء السمعة عند قدميه من قبل إمرأة عجوز مجنونة.

إنّ المطر، الذي هطل أسفل الزجاج الأمامي للعربة العسكرية التي كانت تقلّ الجنرال، هو إستعارة عامة في نثر إسماعيل كاداريه وفي شعره الإبداعي. عندما نشرت لأول مرة في تيرانا عام ١٩٦٣، جعل هذا الانهمار المتواصل للمطر، والعديد من الأحداث الأخرى، رواية «جنرال الجيش الميت» خطوة للأمام في الكتابات الألبانية. غيوم العواصف الرمادية، الوحل والواقع المملّ للحياة اليومية شكّل تناقضاً حاداً مع الشروق الإجباري لشمس الواقعية الإشتراكية وانتصاراتها الخرقاء. وهذا ما فعله أيضاً الجنرال الإيطالي. فهنا أيضاً نجدُ أداة مفضّلة عند الكاتب الألباني الذي، أكثر من غيره، أخرج أدب بلاده من خموده الأسلوبي والموضوعي. وهذه الأداة هي ألبانيا البعيدة والممسوسة كما تتم رؤيتها من خلال عيون الأجنبي البريء أو الجاهل بها. هذا البعد البصري لم يقدم فقط رسماً وافياً لبلاد أوروبية كانت في ذلك الوقت أكثر عزلة عن العالم الغربي من التبت، لكنه أيضاً ساعد الألبان أنفسهم على رؤية وطنهم كما قد يراه الآخرون. لقد أشّرت هذه الرواية، وهي من أفضل روايات كاداريه، على ولادة النثر الألباني المعاصر. فقد استغل الكتّاب الألبان الأكثر جرأة أحداث عام ١٩٦١ لتحرير الأدب الألباني من بعض القيود السياسية التي كانت فُرضت عليه. وكانت رواية «جنرال الجيش الميت» إحدى الثمرات الرئيسية لهذه الثورة الهادئة.

في عام ١٩٧٠، وبعد صدور طبعة منقحة من الرواية عام ١٩٦٧ بالألبانية، تمت ترجمة «جنرال الجيش الميت» إلى اللغة الفرنسية من قبل يوسف فريوني، الذي قضى اثنتي عشرة سنة في السجن بعد الحرب العالمية قبل أن يُسمح له بالعمل. ثم تمت ترجمتها من الفرنسية إلى الإنجليزية السنة التالية، ثم بعد ذلك ترجمت إلى العديد من اللغات. وفي الواقع أن عدداً من روايات كاداريه تم نشرها بالفرنسية قبل أن يتمكن القراء الألبان من الوصول إليها. وإذا كان كاداريه يفكّر دائماً بالقارىء الأجنبي، فإنه قد حرّك العواطف الأقوى بين مواطنيه: الإعجاب غير المحدود لدوره كـ «أمير الأمة» صاحب الواجبات النبيلة، ومنقذ البلاد وثقافتها في وقت الخطر، لكنه في الوقت نفسه واجه تخوفاً من المثقّفين بسبب ما كان يتردد عن ماضيه الماكيافيلي. غير أن النجاة في ألبانيا لم تكن أمراً سهلاً في يوم من الأيام.

**صداقة الديكتاتور**

ومع أنه لم يكن معارضاً سياسياً، ولا يمكن لأحد أن يلومه على ذلك في تلك الفترة، إلا أن كاداريه كان وظلّ منشقاً في ما يتعلق

بالنظرية الأدبية المحلية، وعملاقاً بين الروائيين الألبان. وعلاقته المميّزة مع أنور خوجة مكّنته من التعبير الكامل عن إبداعه، ومن تخطي الحدود الضيّقة التي كانت وقتها مقبولة سياسياً في الكتابات الألبانية، وقد نجا حيث فشل الآخرون.

في أحد الحوارات التي أجريت معه عام ١٩٩٨، سأله محاوره لماذا كتب «الشتاء الطويل» الذي هاجم فيها الحركة التصحيحية، وبالتالي كان يدافع عن خوجة، خصوصاً وأن العمل لم يكن مبنياً على أسطورة أو حدث تاريخي، بل على الوضع السياسي في ألبانيا. لكن كاداريه وضع الأمر بطريقة مختلفة حين قال: منذ عام ١٩٦٧ إلى عام ١٩٧٠ كنت تحت المراقبة المباشرة للدكتاتور نفسه. وتذكّر أنّ خوجة، لسوء حظ المثقفين، اعتبر نفسه مؤلفاً وشاعراً، وبالتالي صديقاً للكُتّاب. وبينما كنتُ أنا الكاتب الأشهر في البلاد، فقد اهتمّ بي. في مثل هذه الحالة كان أمامي ثلاثة خيارات: التمسّك بمعتقداتي الخاصة، وهذا كان يعني الموت؛ أو الصمت الكامل، وهذا كان يعني نوعاً آخر من الموت؛ أو أن أدفع ضريبة أو رشوة. لقد اخترت الحلّ الثالث بكتابة «الشتاء الطويل». كانت ألبانيا قد أصبحت حليفة للصين، لكن كان هناك احتكاك بين البلدين، أدى لاحقاً إلى القطيعة. مثل دون كيشوت، اعتقدتُ بأنّ كتابي يمكن أن يعجّل في هذه القطيعة مع «حليفنا» الأخير عن طريق تشجيع خوجة. بكلمة أخرى، اعتقدت بأنّ الأدب يمكن أن يُنجز المستحيل: أي تغيير الدكتاتور!.

**أنا كاتب**

وإذا كان البعض يرى كاداريه كاتباً سياسياً ومؤرخاً للصخب الذي عاشته بلاده منذ عهد الهيمنة العثمانية وحتى الوقت الحاضر، فإنه يرفض هذا الأمر بشدة. يقول: أنا كاتب، ونقطة. ليس هناك مثل هذا الشيء: كاتب سياسي، أو كاتب تأريخي أو كاتب رواية بوليسية. كلهم كتّاب. بعضهم جيد، وبعضهم سيىء.

كما أنه يرفض أن يصنّف باعتباره كاتباً ألبانياً أو بلقانياً فـ «هذه التسميات لا معنى لها. يجيء جميع الكتّاب من بلاد ما، من منطقة ما، من قارة ما، لكنّه لا يمكن تقليصهم ببساطة إلى أصولهم الجغرافية. صحيح أن رواياتي تتعامل مع حقيقة جغرافية معيّنة، لكنني تعاملت مع قضايا عالمية أيضاً. أنا لا أعتقد بأنّني تحدّثت عن بلادي أكثر مما فعل بلزاك أو غوته أو تولستوي».

أما كيف جاء إلى عالم الكتابة، فيقول كاداريه أن ذلك كان من خلال القراءة: قرأتُ ماكبث عندما كنت في العاشرة من عمري. لقد ابتهجت بها كثيراً إلى درجة أنني نسختُ المسرحيّة بخط يدي. شكسبير هو الكاتب الأعظم في العالم. إنه الأكثر كمالاً من بين الجميع، والأكثر رؤية من كُتّاب العصر القديم الذين أنا مدين جداً لهم أيضاً. كنت في السابعة والعشرين أو في الثامنة والعشرين من عمري عندما اكتشفت الأدب الإغريقي القديم. لقد صُرعت بحداثة تراجيديات أسخيليوس التي بدت أنها تعبّر عن قلقي ككاتب منشق يواجه دولة إستبدادية في القرن العشرين.

كما كان للأدب الفرنسي تأثيره على كاداريه: لقد قرأتُ بلزاك وزولا وفلوبير في وقت مبكر جداً. أتذكّرُ «جسر التنهدات» لميشيل زيفاكو، والتي التهمتها التهاماً. لقد تم تقدير الأدب الفرنسي بشكل كبير جداً في ألبانيا حيث تواجدت نخبة متفرنسة مهمة جداً لوقت طويل كما كان الأمر في اليونان ورومانيا. والأفكار التقدميّة التي نتجت عن الثورة الفرنسية لعبت دوراً حيوياً في تطوير البلدان البلقانية. في ألبانيا أيضاً، تبنت الانتلجنسيا الأفكار المعارضة وطبّقتها ضد الإمبراطورية العثمانية. لكن الشيوعيين قمعوا الفرنسية في المدارس واستبدلوها باللغة الروسية.

**مدينة مفتوحة**

«مدينة مفتوحة للكثير من المتاعب»... هكذا يصف كاداريه نفسه في إحدى قصائده. ويبدو أن هذه المتاعب قد أنهكته كثيراً، لكنه يعود دائماً إلى الشعر والأدب كي يجد الطمأنينية المفقودة. هذا ما نلمسه إذا ما تعمقنا جيداً في قصيدته التالية «الشعر»:

**أيها الشِعر،**
**كيف وَجدتَ طريقَكَ إليّ**
**أمّي لا تَعْرفُ الألبانيةِ جيداً،**
**إنها تَكْتبُ الرسائلَ مثل أراغون، بدون فواصل ونقاط،**
**وأبي جابَ البحار في شبابه،**
**لكنك جئتَ،**
**تمشي على رصيف مدينتي الحجرية الهادئة،**
**وتدقّ خجولاً باب بيتي ذي الطوابق الثلاثة.**
**أحببتُ وكرهتُ الكثير من الأشياء في الحياة،**
**كُنتُ «مدينة مفتوحة» للكثير من المتاعب،**
**ولكن، على أية حال. . .**
**مثل شاب يرجعُ إلى بيته متأخراً في الليل،**
**مُنهَكاً وكسيراً بسبب جولاته الليلية،**
**ها أنا ذا أيضاً، أعُود إليك،**
**ممزّقاً بعد طيشٍ جديد.**
**وأنت،**
**لا تحْملُ خيانتي ضدّي**
**ومسدُّ شَعري برقّة،**
**يا محطتي الأخيرة، أيها الشعر.**

• اعتمد هذا البحث بشكل أساسي على كتاب «دراسات في الأدب والثقافة الألبانيين الحديثين، روبرت إلسي، نيويورك، ١٩٩٦»، وعلى مقالات وحوارات مع كاداريه في مجلة «ليبل فرانس» و«باريس ريفيو» وبعض المواقع الإلكترونية على شبكة الانترنت.

# قراءة في مجموعة
# «يؤنثني مرتين» لآمال موسى

صــالـح ديــاب*

تـطـرح المجمـوعـة الشعرية الجديدة «يؤنثني مرتين» الصادرة أخيرا عن دار سيراس، للشاعرة التونسية آمال مـوسـى إشكـالا يـتـعلـق بـالسيـاسة الشـعريـة الـتـي يمكن انـتـهـاجـهـا في سبيل إضاءة المسكوت عنه شعريـا. لـيـس لـدى المرأة فـحسب، بـل لـدى الشاعر العربي عموما . كيف يمكن استبطان التجربة الشخصية وكتابة قـصـيـدة تـقـارب شـؤون الجسـد واسـتـيـهـامـاتـه، وعلاقـتـه بـالآخر، والالتفاف على آليات المنع اللغوي والاجتماعي والميـتـافـيـزيـقي التي تـتـحـكـم بـالسيـاق الـثـقـافي وتجعل هكذا مقاربات مغفلة داخل المشهد الـثـقـافي لما يشكلـه هـذا الأمر من حسـاسـيـات مـا تـفعلـه الشـاعرة في سبيل هذا المسعى هو الذهـاب الى اللـغـة الصوفـيـة مستفيدة من الثراء الـذي تكتنزه هذا اللغة، متقمصة الـطـرائـق والآلـيـات الـلـغـويـة والأسلوبية التي ينبني عليها النص الصوفي، مـتـوسلـة قصيدة تتلمس استيهامات الجسد وشؤونه.

هـذا الـذهـاب الى هـذه المنـطـقـة الأسـلـوبـيـة لـلاسـتـفـادة مـنـهـا أمر مبرر كل التبرير لكنه يظل محفوفا بمخـاطـر كـثيرة أقـلـهـا الـتـجـريد الكلي الذي ينتج عن تحرير اللغة من العالم كليا، بحيث تتحول القصيدة الى فعالية بلاغية لغوية، قد تكون حارة، تخفي التجربة المراد إضـاءتـهـا بـالأسـاس. خصوصـا وأن الاشـتـغـال العقلاني هو مـا يميز أغلب التجارب التي تحـاول المتح من النص الصوفي نتيجة لوجود مسافة بين سؤال التجربة داخليا وسؤال التجريب .

تـتـأثث قصيـدة الشـاعرة علـى كبت انـفـعـالات الحب الحـارة سلبـا أو إيجـابـا، تلك الانفعالات التي تتصل اتصالا بما هو يومي حياتي، والتي تبدو واضحة من خلال المكابدة الجسدية، المكـابـدة الـتـي تجد هـي الأخـرى مـا يـوازيـهـا ويشـتـغل مـعـهـا علـى صعيد اللـغـة ذاتـهـا التي تكتبـهـا الشـاعرة بـتـعب وبـتـأن واضـحين، الى الحد الذي نشعر فيه بالتعب والعرق يتصبب جراء التشكيل اللغوي ودفع النص الى منتهاه هذا من جهة، من جهة أخرى يبدو التعب الذي تتم إضاءته في فضاءات القصيدة تعب الروح والجسد الذي يؤول في النهاية الى خلاص حميمي يعبر عنه ب «السرير الصغير» .

إن تنكب تصفية العالم و أشيائه وإخفاء كل ما يحيل عليه من القصيدة، هم واضح تلجأ إليه الشاعرة. ذلك عبر دفع الأشياء حدود الرمز في سبيل قول ما لا يقال أو يجد صعوبة في قوله. فـالـرمـز هـنـا يسمـح بـتـحـريـر المعنـى الداخلي، وقوله بطريقة مريحة طريقة أقل ما يقال عنها أنها قناعية ، عبر تغييب الواقعي الذي يمثل التجربة بحرارتها، وما هو محسوس و ملموس

* شاعر من سوريا

في حياة الكائن . بإحلال الرمزي مكانه والذي يمكن توصيفه بأنه معبر بين ما هو خيالي وما هو واقعي. كأنما هناك لذة واسترخاء وغبطة في عملية البناء اللغوي الهادي الذي يشبه الصوغ القاسي لنحات على معدن ولكن بليونة أنثوية ملحوظة، ينقذه تأرجح الخطاب الشعري بين الرمزية والخيالي.

تذهب الشاعرة الى كتابة نص الجسد عبر أخذ حالات ووقائع من التجربة الذاتية عاملة على تجريدها أحيانا، وأحيانا أخرى إدخالها مدخلا رمزيا، هذه العلامات الذاتية التي تحيل على الواقعي نجدها أثناء عملية التأويل التي يمكن ممارستها على النص الذي ينهض أسلوبيا على ثلاثة أنواع من الصور مرئية، وهي هنا تشكل اختراقا داخل السياق الشعري، تتجلى عبر القاموس الذي يحيل على عالم الأشياء والتي ترد في شكل قليل جدا : مثل فنادق، ثياب قديمة، سيارات مستعملة، شقة مفروشة الخ، لفظية و ذهنية يمتلئ بها النص، صور تصدر عن الأفكار لا الكلمات. مع ذلك تظل المعالجات الشعرية التي تقدمها الشاعرة تنفتح على غير ذلك أيضا. فهناك المعجم المفهومي الذي يحيل في جملته على العناصر التي تؤلف العالم الماء والتراب والنار ومرادفاتهم: «الشهوة، النفس، النسيان، الخطايا، الجنون، اللذة، الجسد الروح، النار، الماء، التراب، اللغة، الأسرار إلخ»، والشاعرة تعلي من أهمية هذه العناصر وتجعلها في مركز الصدارة داخل الخطاب الشعري المتوسل.

ان الشاعرة التي ترد فعل التأنيث الى الرجل «يؤنثني مرتين»، فالتأنيث الذي تتنكبه هنا، ليس هو التأنيث الأول الذي يتحدد معجميا واجتماعيا عربيا بالهشاشة والسكون وعدم الخصاص الجنسي، مقابل الذكورة التي تعني الصلابة والحركية، بل هو التأنيث الثاني الذي تسعى إليه الشاعرة، وهو التساوي والحضور المتوازي والمكتمل في الحياة بين ما هو مذكر، وما هو مؤنث .

إنها تدخل الى المعركة عبر الكتابة/ الفعل الذي يتسم بخصوصية طالما بقيت، عموما، وقفا على الذكور، وهي هنا لا تخفي رفضها لنتائج استيهاماتهم العنفية التي لا ينتج عنها سوى التهشيم المجاني كما في قصيدة«قلال تملأ السراب» : (ذكور فاكهون /يتراقصون في الغرف./يتمايلون بين واجهتين/ من نخيل ومن شجر./ ( ) ذكور حد الجسد/يقبلون الهضاب المتمنعة عند أول برق/ويخلعون النعال/كي يهشموا/ بالكعب العالي/جرة الروح/ وفخار الأرض) ص (٣٧ )

إنها تريد أن ترسم صورة الأنثوي وفق أنثويته وتتخلص من الصورة الأنثوية التي رسمها لها الذكر وأشاعها في السياق الثقافي، من جهة أخرى تحاول صوغ حكاية أخرى غير الحكاية المنتشرة والتي تعطي للذكر أهمية البدء، فترد الى الأنثوي اعتباره المطموس، ملتقية مع عدد من الشاعرات العربيات اللواتي يعدن النظر في هذه المقولة، التي كتبتها وعمقتها السلطة الذكورية،وكتابتها خارج الشرط الجنسي:

«جميلٌ قدَّ مِنْ هَيْئَتِي هيئته/وَسَوَّى مِنْ أساطيرِ الأوّلِين نشيدِي./ أَدْرَكْتُ مجاز الرغبة/ حِينَ أَيْقَنْتُ/ أَنَّ الحبيب فكرة شريدة، في نص العمر.»ص (١٨)

ان المعنى الذي نكتشفه من خلال هذا التناول الشعري وإعادة الصوغ بالمعنى الرمزي، والخروج من التسلط الذكوري اللغوي لا يعني أبدا فتح معركة مع الرجل إنه سعي للانسحاب من خزان القيم والعادات العتيقة البالية، المذكرة التي تكاد تمتد على كل شيء تقريبا.

إنها ترغب في القول أن المرأة تساهم عمقيا مع الرجل في عملية الخلق والإبداع اللتين هما من فعاليات الكائن ذكرا كان أم أنثى.

ان الدخول في نص آمال موسى وفهم الوضعية اللغوية والاجتماعية للمرأة والتي تضيئها شعريا، و«قدرها المؤنث» الذي يدفعها بعد كل موقف ومجاهدة إلى الامتثال الى «قدر الوقوف من جديد» لا يمكن إلا عبر تأويل وتحليل ما هو رمزي في هذا النص، والذهاب إليه من غير هذا الباب سوف يسيء إليه.

إذا كانت الرمزية مرحلة ما قبل الخيال مرحلة تحد من الوعي العاطفي لتحل مكانه وعيا فكريا، عبر الرموز ذات المنبع الفكري لا الانفعالي فإن الشاعرة تجاهد كثيرا بهدف التحكم بما هو رمزي كي تفتح بابا، يسمح لما هو واقعي بالدخول الى النص، ومن ثم الارتقاء الى ما هو خيالي، الخيالي الذي هو شكل من أشكال العفوية والسلاسة والنور الذي يوصلنا بحرارة التجربة، بحيث يبدو الواقع منزاحا فنيا عبر الخيال، وبحيث لا تبدو القصيدة مطموسة بالتكرارات المفهومية لمفردات كالشهوة والجسد وغيرها: «فَخْتُ في الجمْر لأُثيرَ ماءَ السَّماء./ فَمَا نَطَقَ الغمام مطرًا./ فقدتُ نَاري/ فأمسيتُ مِنْ ثلاثةٍ/ أَعِيشُ، عنصري المفقود./ تُحَاصِرُنِي الحُجُب أمَامَ كُلِّ زرقة ضاحكة/ ويتكاثفُ البنفسجُ في عينيَّ، المُلَوّنتين بالفقد./ وَكُلّمَا حَدّقتُ فِي المَاءِ / شاهدتُ ضِيقَ النُّعُوت» ص (١٠)

تمتلئ قصائد المجموعة بإحالات على الذات تنقلنا الى نرسيسية أنثوية تعيد القول ان المؤنث هو رحم الأشياء كلها .هذه النرسيسية هي فردانية شعرية تهدف الى تعميق ما هو أنثوي، وتقديم صورة عن المرأة بوصفها النموذج الأعلى للخصوبة والأمومة، من جهة أخرى لكي ترسخ ما هو مقدس خارج آفاق القيمة النفعية التي ترافقها، وهي الصورة التقليدية المرسومة لها.إنها تريد رسم صورة جديدة للمرأة داخل الثقافة العربية،لا تتوقف عند المتعة بل تتجاوزها نحو آفاق أنطولوجية أكثر رحابة، بحيث نشعر أن الأنوثة هنا تسعى الى أن تكون، على الدرجة ذاتها من المساواة مع الذكورة، وكي يتعمق ذلك لم يكن من طريق إلا طريق التذكر بناء على الأرضية اللغوية الشعرية التي تمتلكها الشاعرة في سبيل العبور الى منطقة التساوي مع الآخر:

«أُقْسِمُ أَنِّي لَنْ أرومَ غيري متّسعا/وَعْدُ نفسٍ/ وعتْ بِلادها الشَّاسعة/ وَفُصولها اللاَّمتناهية./ ولَذَّة يُشْبِهُ عنبها ثَدْيًا مَرْمَرِيًا/ سَقَطَ فِي نشوةِ أُنثى./ أَعُودُ إليَّ / مُتيَّمة/ أَلُوذُ بالمعنَى في ليلِ ساطعِ اليقين/ ضَفائِرُهُ تُشبهُ المَدَى./ أَنْتشِي بِعناقِ البعض لبعضه/ وصلاة كلّي لكوكبي/ وأحفرني بئرا عميقة/ الارْتِواءُ منها، كعينين من زمرد.»(ص ٥)

تعبر قصائد الشاعرة التناصات مع المراجع الدينية، وتوظف ذلك شعريا في خدمة الوقائع الجسدية،من جهة ومن جهة أخرى كي تستفيد من تقنيات هذا النص،أو تذهب أيضا إلى قصة الخلق لتعيد صياغة الأسطورة بحسب العناصر الأساسية التي تؤلف الحياة فيما تبدو الأسئلة المطروحة مخفية خلفها أجوبتها أيضا:

«كلُّ الواقعينَ في أنصافهم المتوهِّمة/ نَاقِصُونَ هَوى./ قلوبهم مشرئبَةٌ للعشقِ/ يُبدِّدونَ الحين/وروعة الانْصِراف إلى حمَّالةِ الماءِ/في تَفْتِيتِ تَصَوّفٍ/يَضيقُ على فُؤادٍ يَنْبِضُ بِأَكْثَرِ مِنْ صُورة./ فَمَنْ ذَا التِّي تَشفَعُ لنفسها غيرُ نفسها/وَمَنْ ذا الذي يَسْتَبْدِلُ/وقوعًا بتهشم.» ص(٥)

# مجموعة رفرفة:
# لحظة الاكتشاف وكسر المألوف المكاني

جوخــة الحــارثي*

اللحظة الزمنية الفارقة، الحضور الزمني الحقيقي في مجموعة رفرفة(١) هو لحظة الاكتشاف، تغلب الشخصية الأنثوية على قصص هذه المجموعة، ولكن الأنثى هنا لا تحضر بالضرورة ضمن سياقات الأنثى النمطية، فهي قد تكون طفلة حينا، صبية حينا، وامرأة ناضجة حينا آخر، ولكن ما يجمع هذه الألوان المختلفة للحضور الأنثوي هو هذه اللحظة المهمة، لحظة الاكتشاف، والتحول، وربما لذاته. الطالبة التي تخوض النقاش مع أبيها في قصة المظلة، تدافع بكل حماسة عن وجهة نظرها، فهي تطلب ريالا للتبرع لإنشاء مظلة بالمدرسة، وتردد ما قالته المديرة من أن الوزارة «بنت المدرسة، وأعطت الكتب ووفرت المدرسين، وتريد من الطلبة المظلة»، وحين يرد الوالد باستنكار:«ولا تستطيع إنشاء مظلة؟، ستقول الطالبة أو البنت ( حيث يزدوج في شخصيتها في هذا الموقف الدوران): «قالت المديرة أننا نؤدي خدمة للوطن...خدمة سهلة صح يا أبي؟ ورخيصة..»، هذه الطالبة المؤمنة بقضيتها، ستمر بتحول عميق لحظة اكتشاف، أو لنقل انكسار الإيمان بمفهوم خدمة الوطن فبعد أن حصلت على الريال، وظلت تتحسسه طوال اليوم، وتردد النشيد الوطني بقوة، ستأتي اللحظة التي ستحد من انتشائها، وستكسر هذا الخط الممتد نحو الأعلى في مفهوم حب الوطن، عندما تدخل الوكيلة وتقول: «التبرع لإنشاء مظلة فعل وطني، وعليه فقد قررت المدرسة أن تمنح لكل متبرعة درجة كاملة في الرسم والتعبير، مكافأة لكن على حب الوطن»، هذه هي اللحظة الفارقة، التي أدت بالفتاة إلى إخراج يدها فارغة من الريال للوكيلة، لقد خضع حب الوطن للمساومة، لم يعد إنشاء المظلة واجبا وطنيا، لم يعد هناك قيمة لدروس التربية الإسلامية عن الزكاة ولا لدروس التربية الوطنية عن حب الوطن، هل كان لحوار الطالبة – البنت مع أبيها دور في تشكيل وعيها اللاحق؟ هل كان بذرة ستريها الحقائق فيما بعد بعمقها المطلوب؟ إن الاكتشاف قد حدث، والطالبة – مغفلة الاسم في القصة – استجابت له بعمق، وأنكرت الريال الذي ظلت مزهوة به طوال النهار، هل اللحظة الزمنية هي الحاسمة في هذه القصة؟ ينبغي ألا نغفل الحضور المكاني، إنه حضور لا يحتفل بالتفصيلات، فهناك بيت كأي بيت ومدرسة عادية بلا تفاصيل، ولكن لنتأمل المكان الثاني، باعتباره يحضر في القصة كاسرا للمألوف المكاني، فالمدرسة كمكان تستدعي في الذهن دلالات التربية والقيم وتأكيد الهوية، ومن جملة هذه التربية تربية حب الوطن، لكن المدرسة في نص المظلة تكسر المألوف المكاني، وتكسر الدلالات المألوفة للمدرسة لتحل محلها دلالات جديدة من التعامل المادي والمتاجرة بحب الوطن.إن عنوان

* قاصة من سلطنة عُمان

هذا النص نفسه جدير بالتأمل فإذا كانت المظلة هي المكان المرجو ليظل الطالبات عن الشمس، فإنها أيضا المكان الذي حجب شمس الشفافية والحقائق المجردة عنهن، المظلة – التي لم تبن بعد– قد بنيت في الحقيقة في أفكار الطالبات وبغرس مفهوم حب الوطن الذي ينال عليه الإنسان مكافأة، المكافأة التي ستكون درجة كاملة في الرسم والتعبير، لقد امتدت المظلة، واتصلت مباشرة بلحظة الحجب كما اتصلت بلحظة الكشف والوعي لدى الطالبة الصغيرة. أما على مستوى المكان الآخر في هذه القصة وهو البيت فسيظل محتفظا بدلالته كمأوى، كحاضن، فالأب الذي يشكو من الريال والمظلة والوطن واللصوص والراتب الذي لا يكاد يكفي لحاجات البيت والأولاد، هذا الأب– في فضاء البيت وضمن قيمه – سيقدم رياله طائعا لابنته، ليبتسم برضا وهو يرى فرحها.

المكان – البيت لن يظل في جميع النصوص محتفظا بقيمة الحنان هذه، ففي نص آخر هو « صرير الأبواب المحكمة» سينكسر المألوف المكاني للبيت، حتى أن كل ما سيعلق بنا في نهاية القصة من هذا «البيت» هو صرير الأبواب المحكمة، وهي أبواب محكمة بقوة وشراسة التحول، ولحظات الاكتشاف التي لم تأت مفاجئة هذه المرة، وإنما ببطء يحفر إزميله في تفاصيل الحياة اليومية لهذا البيت، الذي يسيطر عليه الفقد، ليس فقد الأم التي ماتت، وإنما فقد الأب «القديم» الذي كان لابنتها، والذي تحول تدريجيا تحت مرأى ومسمع ابنته إلى كيان مهدم، والبنت التي تحاول التغلب على هذا الفقد، لا ترى ولا تسمع أباها القديم كما لا ترى ولا تسمع أمها أيضا، كل ما تبقى هو صرير الأبواب المحكمة، وبقايا تفاصيل يومية تستعاد برغبة التشبث بالماضي، ومحاولة البنت لكتابة الرسائل لأخيها المغترب دون أن تقول له صراحة : «عد، فالبيت لم يعد بيتا»، وإنما تعرض له بلغة هادئة حزينة بلا انفعالات مباشرة مظاهر التحول التي تكتشفها وتواجهها :«صمت أبيها، تفتيشه على الأبواب، توقفه عن مشاهدة التلفزيون ومداعبة القطة وأكل الشكولاته...»، هذه التفاصيل تغدو هامة على مستوى القص، لأنها تخدم لحظات التحول البطيء، وتمجد صرير الأبواب التي لم تعد أبوابا عادية، بل محكمة، لكن الأب لا يكتفي بإحكامها بل يعاود التأكد من ذلك، كأنه ينتظر أو يخشى أن ينتظر زوجه المتوفاة، القصة كتبت بصيغة رسالة، وركزت على مفردات الوحدة والفراغ، ولكنها في الحقيقة قدمت لحظة الأب والمكان أكثر مما قدمت حالة الساردة كاتبة الرسالة لأخيها.

سينشغل نص آخر في رفرفة بما بعد الاكتشاف، ستمر لحظة الاكتشاف عابرة، وسيتغير الكون في أفق البطلة بعد هذه اللحظة الفارقة، ذلك هو النص ذو العنوان الدال:

«هن»، لحظة الاكتشاف هي لحظة اكتشاف الرقص، وتفاعل الجسد مع الموسيقى، واختراقها له لدرجة النشوة، لكن هذه اللحظة تأتي للنص بصيغة الماضي، مسبوقة بمفردة التذكر، أما النص فهو مشغول بتداعيات هذه اللحظة، حين تمنع البنت « البيضاء» من الرقص، وتحذر من « تقليد الجواري فاقدات الحياء، فبنات العرب لا ينكشفن على الليل»، فتظل البنت الحائرة دائرة في فلك الاكتشاف غير قادرة على قطف ثماره، والمكان منشطر إلى مكانين، الداخل والخارج، الداخل حيث البنت البيضاء التي تحلم في حين يصمت خلخالها، والخارج حيث الأخريات،الداخل معادلا للحلم وكبته، والخارج معادلا للتحرر والانطلاق، الداخل معادلا للمحافظة، والخارج معادلا للانفتاح، المكان يحرك الشخوص لأنه يتحكم في الخلفيات الطبقية والثقافية، الداخل ظل، فيه يذبل وجه الأم التي تحرس قيم الداخل غير متفطنة بالطبع لذبولها في الظل، والخارج ضوء تشرع فيه

الأجساد الممدودة لحلمها كيفما شاءت، الخارج حيث «هن»: اسم الإشارة الذي يشير لأخريات ليست منهن، هن، وليس هي، وهن يرقصن ويتمايلن بأجسادهن السمراء، ولكن البنت المضطربة في تداعيات الكشف والمنع، تتحسس جسدها أيضا لترى وجه الاختلاف،ولن تراه،فبين تحرر الخارج وانكسار الداخل سيعاد الغطاء، تمجيدا لاستمرارية الأشياء، وستعيد البنت ترتيب ثيابها عليها، متخلية عن لذة التحول لصالح الانشطار الأزلي للأمكنة والطبقات! سيستسلم الزمن في هذا النص من أجل انقسام المكان لداخل وخارج! لكن هذه اللحظة التي لم تدفع للتمرد ستترك بذرة السؤال في نفس البنت البيضاء بلا ريب.

في نص آخر من رفرفة سترتبط لحظة الاكتشاف بكسر المألوف المكاني، من خلال تدمير مفهوم السلطة، وربما تشويهه، في « مطاردة» ستلح مروة في قسم الشرطة أن يعاقب الشاب الذي كان يتبعها بسيارته، لكن الشرطي لا يبالي مع أن مروة تحفظ رقم السيارة وأوصافها، وحين تعود بعد أسبوع لتأكيد الشكوى ستكتشف أن الشرطي هو نفسه صاحب السيارة التي لاحقتها تلك الليلة المرعبة، هذا النص سيربط لحظة الوعي لدى مروة، بلحظة كسر دلالات المكان، فمخفر الشرطة لن يستمر في كونه المكان الطبيعي الذي يلجأ إليه الناس لشكوى الظلم،

لحظات الاكتشاف ستتجلى أيضا في نصوص متكئة على أبعاد تاريخية وأسطورية في رفرفة،ولكنها نصوص لم تنجح تماما من وجهة نظري في تقديم قراءة جديدة لتلك اللحظات، ففي قصة ريا، أو حكاية ريا إن توخينا الدقة، سيكتشف الملك حب ابنته للحارس فيأمر الجدار أن ينشق ويبتلعها ليبقى شعرها الطويل خارجا من الجدار ورمزا حيا، ولكن هذه الحكاية الشعبية – على الرغم من حرص الكاتبة على كتابتها بلغة أسطورية نوعا ما، قد تكون شبيهة بلغة ألف ليلة وليلة– لم تعمق اللحظة الزمنية الجوهرية فيها، وبدا بناؤها الأسطوري وكأنه مقدم لذاته دون جهد يعيد فهمنا أو تفاعلنا مع الحكاية القديمة، أما النص الآخر الذي أشير إليه فهو نص اسطرلاب القائم على فكرة إرشاد البحار العماني أحمد ابن ماجد( عبرت عنه القصة بوصف القبطان العربي) فاسكو دي جاما إلى رأس الرجاء الصالح وبالتالي تضييع المصالح العربية في التجارة،وتنتهي القصة برجوع البرتغالي ظافرا تحتفي به الموانئ، أما العربي فكل ما تركه كان بيتا من الشعر وخنجرا علاه الصدأ، ولحظة الاكتشاف هنا لحظة تاريخية، والمكان هو الجغرافية الهامة التي ستغير التاريخ، ولكن ماذا بعد؟ يتكئ النص أصلا على أسطورة تاريخية تثبت المراجع العلمية بطلانها، وتؤكد أن أحمد بن ماجد لم يكن هو من أرشد البرتغالي لطريق رأس الرجاء الصالح، والكاتبة تذكر ذلك عرضا في الهامش، مصدرا بكلمة تفيد التشكيك: «يقال أن ابن ماجد لم يكن هو من عبر بفاسكودي جاما رأس الرجاء الصالح، لكن هل ذلك مهم حقا؟؟؟»، وفي رأيي أنه عند محاولة استعادة التاريخ في نص جديد فإن ذلك على قدر بالغ من الأهمية.

إذن – ومن خلال ما ذكرنا من نماذج– فإن لحظة الوعي في النصوص، وتدمير مألوف الدلالات المكانية، ستحدد حركة الشخوص القادمة في النص،وهي حركة متأثرة بلحظة الإنارة والاكتشاف كما رأينا من حركة الطالبة في المظلة ومروة في مطاردة، وهذه الحركة وإن انطوت أحيانا على سكونية ظاهرة – كما في نص «هن» – فإنها في باطنها بذرة حقيقية للسؤال والحركة الفاعلة، وستعيد نظرة هذه الشخوص، وربما نظرتنا، للعالم.

**هامش**

١– المجموعة الأولى للقاصة العمانية بشرى خلفان، الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤م

# إشكالية توثيق الشخصيات العمانية المبكرة:

# المنير بن النيّر - إنموذجا

عبدالرحمن السالمي ★

إن الحاجة الى تحقيق تراجم لشخصيات عمانية هي من الأمور الملحة نظرا لقلة الكتابات عنها، ومن جانب آخر فان ارتباط هذه الشخصيات بأحداث تاريخية ضمن السياق التاريخي العُماني والاسهامات العلمية والفقهية الحديثة تجعلنا في بحث مستمر في محاولة للتعرف على سيرهم. فوجود شخصيات علمية لها تأثير ممتد ومتواصل من خلال كتاباتهم عن الثقافة العمانية مثل العوتبي، ومحمد بن ابراهيم الكندي، والقلهاتي- على سبيل الذكر لا الحصر- لا تزيد تراجمهم عن الصفحتين بشكل متناسق، وما زاد عنها فهي تحقيقات واستفهامات حول تواريخهم ابتداء من النشأة وحتى الممات. لكن في السنوات الاخيرة برزت جهود عديدة لاعادة كتابة تراجم العلماء وان كانت هذه التحقيقات متأخرة بعض الشيء، إلا أن بعض هذه الدراسات المستجدة بحاجة الى مزيد من البحث والاستقصاء من خلال التعرف على كثير من الاحداث في التاريخ العُماني.

يبدو أن هذا الامر يعود في مجمله الى عاملين، الأول: ندرة كتابة قواميس البيوغرافيا للعلماء العُمانيين مقارنة من حيث تعدد أنماطها وأساليبها وازدهارها في الثقافة الاسلامية حتى أصبحت علامة بارزة في الكتابة والتدوين للثقافة الاسلامية. أما العامل الثاني: فيعود الى أن الكتابات التاريخية العُمانية تم بعثها من خلال القرنين الماضيين، ولا يزال البحث فيها مستمرا وهو أشبه بالتنقيب وإعادة البناء من جوانب شتى لإكمال النقص من خلال نتائج مستجدة (عبدالرحمن السالمي، مدخل الى قواميس البيوغرافيا عند العمانيين، مجلة نزوى).

في الآونة الاخيرة، توقفت عند مراجعة بعض الكتب من خلال تحقيقها لشخصية المنير بن النير الريامي الجعلاني، فهي أحد الشخصيات الخمس التي حملت العلم معها من البصرة الى عُمان خلال نهاية القرن ٢هـ/٨م وبداية القرن ٣هـ/٩م. فحملة العلم الخمسة توفوا جميعا في تلك الفترة، إلا أن شخصية المنير بن النير جاء ذكرها في عدة مواضع تاريخية تمتد الى ما يزيد على القرن حتى ترسخ للكثير بأنه توفي وعمره مائة وثلاثون عاماً. وتذكر الروايات عن شخصية المنير انه حارب في معركة دما عام ٢٨٠هـ؛ التي دارت بين العُمانيين والعباسيين، وانه قُتل في المعركة ودُفن بجعلان (نور الدين السالمي، تحفة الاعيان، ج١، ص٢٦٠).

إلا أن هذه الرواية تزيد من التشكيك في ذلك، لأن المقارنة الزمنية بين الفترات التي عاشت فيها الشخصية تزيد على ذلك، ولا تكفي لنشأته بعُمان ومن ثم تعلمه في البصرة ثم رجوعه الى موطنه مرة أخرى ليكون مرجعاً علمياً طول تلك الفترة. وفي رواية أخرى تتحدث انه عاصر الامام الجلندى، بل جعله البعض- كما ورد في «كتاب الشرع»- من العاقدين للامامة عام ١٣١هـ، فيكون بذلك معاصرا للطبقة الثالثة للاباضية مقارنة بالامام الربيع بن حبيب وابومودود حاجب وأبوعبيدة عبدالله ابن القاسم. هذا الرأي هو أشبه بالمستحيل، فمن المعلوم ان حملة العلم العمانيين تتلمذوا على الربيع ووائل بن أيوب، فلعل ذكرهم انما جاء عرضا للعلماء الأوائل بعُمان، واقتباسه

★ باحث من سلطنة عُمان

من التدوين السابق جعل الجميع من طبقة واحدة متقاربة (سيف البطاشي، اتحاف الاعيان، ج١).

يبدو أن التقصي عن الملامح الاولى لحملة العلم إلى عُمان كانت في آثارهم السياسية أكثر منها في آثارهم العلمية باستثناء موسى بن ابي جابر، حيث ورد ذكر حملة العلم العمانيين في المصادر في كل من مدونة أبي غانم الخراساني والانساب للعوتبي. لذلك فالبحث عن الآثار الفقهية والكلامية للمنير بن النير الجعلاني تبدو شبه معدومة بالرغم من المكانة العلمية التي تنسب له كما انه يعد من ضمن السلسلة الاولى لعلماء عُمان. ومن الملاحظ ان حملة العلم الى عُمان توجهوا الى تكوين مدارس علمية والحث عليها في مناطقهم الاقليمية بهدف نشر العلم وتدعيماً لمواقفهم السياسية نحو الاستقلال في الداخل.

بيد أن هذا الاشكال أدى الى ايجاد نوعين من الدارسين او الباحثين:

الأول: توقف عن البحث في صحة ما ينسب الى هذه الشخصية من تواريخ مضطربة وعلى رأسهم الشيخ سالم بن حمد الحارثي في كتابه «العقود الفضية في اصول الاباضية» ص١٥٤ فقال: وأما حياته ففيها نظر. أيده في وجهة النظر هذه بعض الباحثين اللاحقين أمثال باتريسا كرون وفترس زيمرمان (Patrica crone and Fnitz zimmermen. 2001) في كتابهما «سيرة سالم بن ذكوان»

، Patrica Crone and Fritz Zimermem. The epistle of Salm bin Dhakwan Zool. Oxford.

وسبقهما في ذلك ويلكنسون برأي مواز حول التشكيك. فأهمية هذا الرأي يرجع عامة الى التوقف والتحقيق حول الشخصية لريبتها من حيث صحة النقل السابق.

وهذا التشكيك في صحة المعلومات المتوافرة صار شبه متداول بين المؤرخين للتاريخ العُماني وحتى الفقهاء منهم بدون ترجيح لرأي واضح في القضية. أما النوع الثاني من الدارسين او الباحثين، فقد بدت لهم ملاحظات أولية في شخصية المنير بن النير دفعتهم الى محاولة البحث والتقصي حول هذه الشخصية. برز البحث بشكل دقيق من خلال كتاب «سلاسل الذهب» للشيخ محمد بن شامس البطاشي بالرغم من اختصاره للمعلومات، إلا أن الاهم تحقيقاً حتى الآن هو كتاب «اتحاف الأعيان في سيرة بعض علماء عُمان» للشيخ سيف بن حمود البطاشي. خلص الشيخان في كتابيهما – ولا سيما الشيخ سيف– الى نظرة واحدة بوجود شخصيتين حملتا مسمى المنير بن النير الجعلاني، حين تطرق الشيخ سيف بعد تحقيق مطول وتتبع للنصوص الاثرية الى وجود شخصيتين توفي احدهما بصحار ووجد الآخر مقتولا بمعركة دما عام ٢٨٠هـ.

هذه النتيجة هي اقرب الى الفهم والايضاح في هذا الاشكال، لكن يبقى السؤال المحير، ما هي الدلائل على تلك الاقتراحات من خلال دراسة آثار المنير؟ فالازدواجية الشخصية تبرز كحل في كثير من الظروف باعتبار ان هناك فجوة في الناحية الزمنية والمكانية. وهنا تبرز البدائل بهذه الافتراضات. إذاً، كل ذلك يدعونا الى التحقيق في تلك الأحداث، فالاضافة مهمة لنا من خلال البحث في قضايا الامامة الاولى لعُمان وتحقيق الاخبار بها، اضافة الى التعرف الحقيقي على الشخصية المطلوبة.

أحيانا يتم ربط ذلك بما ذكره الخراسيني في كتابه «فواكه العلوم، الجزء الثالث» خلال سرده لقائمة علماء الاباضية بذكر العلا بن المنير، فيتوهم البعض بأن هذه الشخصية علَها تكون هي الرابط بين الشخصين، فتكون النتيجة كالتالي:

المنير بن النير الاول

العلا (المعلا؟)

المنير بن النير الثاني

وعليه، تصبح سلسلة النسب: المنير بن النير بن العلا المنير بن النير الريامي.

إلا أن هذا يتعارض أيضا مع الرواية التاريخية المعروفة بأن المنير كان عجوزاً خلال حربه في دما، اضافة الى ذلك ان المنير ذكر مرة واحدة فقط كشخص، وعليه فكل الاعمال تدور حولها.

يمكن الاستناد الى معاصري المنير بن النير؛ وذلك من مجموعة حملة العلم، فالمنير أصغر معاصري أبوالمنذر بشير المنذر، وكان من حملة العلم كما انه ذكر خلال فترة الجلندى وتوفي عام ١٧٨هـ، وهي قبل ان يكتب المنير سيرته وهما عادة ما يذكرا معا خلال الاحداث. فبشير بن المنذر لديه حفيد بالاسم نفسه وشارك في عقد الامامة للصلت بن مالك في عام ٢٣٧هـ (السالمي، تحفة، ج١، ١٦٢ص)، بينما منير يمكن ان يكون له ولد يدعى العلا (المعلا؟) وشارك في نفس العقد (السعدي، القاموس، ج٨،

٢١٣- ٣١٥) وعليه، فبشير يذكر في الاحداث التي تلت خلع الامام الصلت، بينما منير ذكر انه سقط في المعركة، وهذا التناسق في الاسماء ومشاركة الاحداث له دلالة على التصور العام في الكتابة التاريخية.

فلا ريب ان أهم آثار المنير بن النير الوثائقية هي سيرته للامام غسان بن عبدالله (١٩٢- ٢٠٧هـ/ ٨٠٨- ٨٢٣م)، وتعد من اهم المستندات التي يرتكز عليها كنص تاريخي، وتعتبر كذلك من افضل الاعمال الكتابية التاريخية التي توضح أحداث تلك الفترة. وأهم اشاراتها في تلك السيرة ذكر المنير للامام الاعمال الوحشية للقراصنة الهنود من قتل وسلب ونهب، حيث وقعت آخر أعمالهم الوحشية بمنطقة الصير في جلفار، وحثه الامام على القضاء عليهم. وبالفعل كانت تلك السيرة توثيقا للانجاز الذي قام به الامام لاحقاً بتأسيس أسطول عُماني من سفن الشذا ومن ثم محاربتهم، وإنشاء الحامية في مدينة دما (السيب حاليا) التي كانت مركزاً للانطلاق للقضاء على هؤلاء القراصنة. كان هذا الانجاز بمثابة تطور مهم في دولة الإمامة الاولى العُمانية. فالمسعودي في كتابه «التنبيه والاشراف» يذكر هذا الانجاز ويشير اليه حين كان يعدد فضائل المتوكل العباسي؛ وهي الفترة المعاصرة بين الامام العُماني والخليفة، حيث عاشا في الفترة نفسها (غسان بن عبدالله والمتوكل). إذا ، هذا العمل كان موثقا للحدث في اعمال القرصنة للهنود على الشواطئ الاسلامية في المحيط الهندي وخليجي العرب وعُمان. كما ان مدينة دما اشتهرت بالتصنيف الفقهي الجماعي حيث دوّن كتاب «ديوان الأشياخ»، وهو مجموعة من الاجتهادات والمسائل التي كانت تتداول في تلك الحقبة خلال الفقهاء المقيمين بدماً. وهو من اولى التدوينات العلمية الفقهية الجماعية الاسلامية، وللأسف لم يصل من هذا المدوّن الا شذرات متفرقة في مجموعة من الكتب بالرغم من أهميتها في موضوعية الكتابة المنتهجة؛ ويبدو لنا من خلال البحث الاكاديمي – حتى الآن- اننا لم نستطع العثور على روايات فقهية عن المنير بن النير في ذلك المصنف.

لكن هنالك أيضا أثر آخر للمنير بن النير، وهي سيرة بعثها للامام غسان بن عبدالله، إلا ان هذه السيرة غير متداولة او موجودة في مجموعة كتابات السير المعروفة، وقد عثرت عليها في مجموعة السير المحفوظة بمكتبة جامعة كمبردج المعروفة – «هاينز اكسيروكس» لكن السيرة الاولى هي الاهم بلا شك. يستنتج من السيرتين ان المنير عاش خلال فترة الامام غسان بن عبدالله، بشكل قطعي. اضافة الى ذلك الاستدلال على ان المنير لم تكن له مشاركات فعلية خلال العقود التي تلت إمامة غسان بن عبدالله مع الأئمة عبدالملك بن حميد والمهنا بن جيفر والصلت بن مالك، في أمر ذي شأن سياسي او علمي او حتى أثر فقهي يمكن الاستناد إليه. وهذا أمر مستبعد أن يفكَر به على انه تهميش او تناس لمكانة هذا الرجل.

نكاد نسلّم الآن بشكل قطعي بوجود شخصية واحدة فقط لا شخصيتين، كما يعتقد البعض. حيث ان الفرضيات كلها تكاد ان تكون بدون مستند وثائقي لتدليل ذلك لما يجب أن يتم الاعتماد عليه. فلأجل الايضاح وابعاد هذه الاشكالية، يتبين أن هنالك خلطا بين الحدثين: الحروب التي دارت في دما خلال حرب الثغور، والحرب الأخيرة مع العباسيين فاختلطت على الرواة، مما جعلهم يشيرون اليها، وهو ما أدى الى وقوع المؤرخين في هذا الخلط من بعد.

فالاسناد التوثيقي عن كل ما ذُكر عنه يجب أن يُحصر ما بين الحدثين (الأول تتلمذ طلبة العلم في البصرة، والآخر هو فترة غسان بن عبدالله)، وهما الخبران اللذان يمكننا من خلالهما ان نجري تدقيقا واقعيا للفترة الزمنية التي عاش فيها.

يبدو لنا بعد كل هذا، اننا نستطيع ان نضع اطارا زمنيا للمنير، وعليه يمكن الجزم الدقيق عن الفترة التي عاش فيها، ووفاته لم تتجاوز العقد الثاني من القرن الثالث الهجري أي في ٢٢٠هـ ، فهو من اواخر طلبة العلم الذي توفوا، وكانت له مرجعية علمية مهمة واعتبار للرأي خلال الفترة التي عاشها. ومرجع التوجه الحقيقي لهذه الشخصية هو العمل التأسيسي في انشاء أسطول لحماية السواحل العُمانية، وعلى الأغلب بتكلفة من الامام لتنظيم تلك الحماية، حيث ظل مرابطاً في دما رغم شيخوخته حتى وفاته، وحمل جثمانه ودُفن بجعلان. وعلى كل فان الامتداد التاريخي لحوادث لاحقة لا صحة له وهو ممتد لفترة تزيد على نصف قرن بدون توثيق. كما أن الجانب الافتراضي لهذا إنما هو دفع للاشكالية بدون مستند مثبت.

# بين طريق دمشق والحديقة الفارسية:
# شاعر يمشي في غيابه

مفيد نجم*

عند الحديث عن التجارب الجديدة التي ظهرت في الشعر السوري المعاصر خلال العقود الثلاثة الماضية، لا نجدُ أية إشارة الى تجربة الشاعر نوري الجراح، الذي تنقل في اقامته بين أماكن عديدة، لعل أهمها اقامته الطويلة في لندن، وبقدر ما يشكل ذلك ظاهرة لافتة للنظر، فانه يعكس تفرد هذه التجربة في مسارها ولغتها، وأشكال مطارحاتها، أو آليات اشتغالها، اذ أن انفتاحها على تجارب وثقافات عديدة ساهم في اثرائها، وتطورها وتميزها عن تجارب الشعر السوري المجايلة لها، وقد جاء هذا التمايز من تمثلها للمنجز الحداثي في أشكال الكتابة الحديثة، لا سيما على مستوى بنية الاستعارة، وتوظيف عناصر وتقنيات مستمدة من أجناس وفنون أخرى كالسرد والحوار والمشهدية في المسرح او السينما، واستخدام صيغ وسمات أسلوبية محددة بكثافة واضحة كالتكرار بأشكاله المختلفة وحشد التوصيف والحشد التراتبي، بالإضافة الى كثرة التناصات، دون أن يغرق في لعبة الشكل، او يتخلى عن الكثافة الحسية والوجدانية المعبرة عن تجربة وحضور انساني يعبر عن ذاته بقلقها وأوجاعها واسئلتها الملحة لاسيما على المستوى الوجودي الانساني.

ان ثراء هذه التجربة وتعدد مستوياتها يجعل من الضروري تحديد مجال اشتغال هذه الدراسة، والمتمثل في دراسة استراتيجية العنونة ووظائفها، وظاهرة التناص اضافة الى دراسة بعض الملامح والسمات الاسلوبية التي تميز نصوص ديوانه الأخير – طريق دمشق والحديقة الفارسية – الى جانب دراسة بنية الاستعارة الجديدة ومدلولية الألوان في هذه النصوص.

اعتبر جيرا رجانيت العناوين والمقدمات والاهداءات والاقتباسات عتبات ذات سياقات توظيفية وتاريخية ونصية، لها وظائف تأليفية تختزل قسماً من منطق الكتابة، واكد ان بنية ودلالة العنوان لا تنفصل عن بنية ودلالة العمل، نظرا لأن العنوان يتضمن العمل، مثلما أن العمل يتضمن العنوان، ولا يخلو اختيار العنوان الذي يأتي تالياً على كتابة النص من قصدية، تكشف عن طبيعة التعالق القائمة بين العنوان والنص. والعنوان يوحي إما بجزئية تمثيله للنص، أو شموليته، وهو يختزل النص مبنى ومعنى، وقد أعلن رولان بارت ان العنوان هو صاحب الدور الأول في اكساب القارئ معرفة بالنص، والقيام بمهمة تنظيم هذه المعرفة، وتأويلها.

يتضمن الكتاب كما هو واضح من العنوان ديوانين، يحمل الأول اسم طريق دمشق، ويحمل الثاني اسم الحديقة الفارسية، وهذان العنوانان يحملان دلالتين مكانيتين، تحيل الأولى على اسم مكان محدد هو دمشق، بينما تحيل الثانية على مكان مجازي، لكن قراءة دلالة العنوانين لا تتحقق الا من خلال العودة الى المرجعيتين التناصيتين ، اللتين يستغرقهما العنوانان الأول والثاني، ويقيم تعالقه النصي معهما، وهكذا فان العنوان الأول يتعالق في معناه الدلالي مع قصة بولس الذي ظل يطارد المسيحيين حتى مكان قريب من دمشق، حيث ظهر له الرب، وكان التحول الكبير الذي

* ناقد من سوريا

طرأ على دوره من عدو لدود للمسيحية الى حامل لواء التبشير بها، أما العنوان المجازي الثاني فيدل على التعالق النصي بين نصوص الشاعر ونصوص عربية وفارسية يشير اليها الشاعر في متن الديوان الثاني، الأمر الذي يجعل قراءة دلالة العنوان لا تتحقق بمعزل عن قراءة نصوص الديوانين على الرغم من المسافة المائزة، التي تنشأ عن أولية العنوان في الموقع وعملية الاستقبال والتلقي.

يظهر انشغال الجراح بعتبات النص واضحا في تنوع أشكال العنونة والاهداء والاقتباس أو التصوير، وعلاقة التعالق التي يقيمها بين العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية بتفرعاتها العديدة، وتتعدد أشكالها، وبينها وبين الاهداء والتصدير، حيث تشكل هذه العتبات مدخلاً قرائياً يختزل ويكثف مضمون التجربة ودلالاتها، ويوحي بها الأمر الذي يجعل هذه العتبات تكسب القارئ معرفة بالنص، وتقوم بمنهجة عملية القراءة وتأويلها وفق تعبير بارت، كما تكشف للقارئ اهتمام الشاعر باستراتيجية العنونة ووظيفتها الشعرية والاشارية خاصة وان هذه العناوين توحي بشمولية تمثيلها للنص، الذي يظل يدور حول محورها، ويتعالق معها على مستوى البنية اللغوية او البلاغية.

يمتد زمن كتابة النصوص بين أعوام ١٩٩٠م و٢٠٠١ وتتوزع أمكنة كتابتها بين لندن وقبرص وابوظبي، إلا أن التعالق بين العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية يبدو واضحاً من خلال العناوين التي تحيل على المكان الدمشقي، كما في هذه العناوين (نزول جبل قاسيون- دمشق في Osterly - باب البريد- القنوات- على الطرف الآخر من النهر...) إذ أن هذه العناوين تحمل اسماء أماكن محددة في دمشق.

يتوزع الديوان الأول على عدد من الكتب (أربعة كتب)، بينما تتوزع هذه الكتب على عدد من العناوين الفرعية باستثناء الكتاب الثاني والثالث اللذين يحملان عنواناً واحداً (ابتسامة النائم- قصيدة حب) في حين ان هذه العناوين الفرعية تتوزع على مجموعة مقاطع، يحمل كل مقطع منها رقماً، مما يشكل خرقا لمبدأ العنونة واعادة انتاج لها، وكما هو الحال بالنسبة للعنوان الرئيسي، الذي يتألف من جملة اسمية، فان العناوين الفرعية تتألف هي الأخرى من جمل اسمية، تظهر التعالق القائم بين العنوان الخارجي والعناوين الداخلية على مستوى البيئة النحوية ايضا. ولا تختلف استراتيجية العنونة في الديوان الثاني عن مثيلتها في الديوان الاول سواء على مستوى البنية النحوية، او البنية اللغوية او البنية الدلالية، فهذه العناوين تتعالق مع العنوان الرئيس في كونها تتألف من جملة اسمية، أو مفردة تحمل معنى مجرداً، وذات طابع مجازي استعاري، كما انها تحمل في معظمها معنى مكانياً او تحيل على معنى مكاني (ضوء على نصل- منزل في جغرافية بعيدة- ليلة في سرير يتيم- صحراء بين مدينتين- رؤيا طفل في سرير- شيء متروك في كسور الرقيم- كنت في دمشق- بارقة في صحراء- كنت في مدينة....).

تتوزع العناوين الداخلية على أربعة عناوين محورية (قناع شخصي- صيف التنين- انشودات- بارقة في الصحراء)، وتتوزع هذه العناوين المحورية على عناوين فرعية تتوزع هي الاخرى على عدد من العناوين الخاصة بكل نص، وتحمل هذه العناوين معنى يحيل على مجموع النص الذي تقوم بتمثيله، كما هو الحال في العنوان صيف التنين، الذي يتفرع الى عدد من النصوص، يحمل كل نص منها عنواناً فرعياً يجمع بين العنونة والترقيم، ولا يتمايز عن هذه الطريقة في العنونة إلا العنوان المحوري (انشودات) الذي تحمل نصوصه أرقاماً بدلاً من العناوين مما يدل على الكم، ويشكل خرقاً لمبدأ العنونة، إلا انه يلتقي في استراتيجية مع البيئة النحوية للعنوان، التي تحمل معنى الجمع، واذا كانت العنونة تشغل حيزاً مهما في استراتيجية الكتابة الشعرية وبلاغتها، فان بنية النص الشعري، وتوزعه على عدد من المقاطع يشغل هو الآخر حيزا خاصا يخرج النص من دائرة الكتابة المعروفة، إذ ان بعض هذه المقاطع يتألف من سطر واحد، في الوقت الذي نجد فيه جملة الاستهلال هي جملة اسمية في الغالب، أو شبه جملة، او جملة استفهامية في احيان اخرى.

تحيل بنية الاستعارة في العنونة الداخلية على لغة الاستعارة في النص وتظهر التعالق بينهما على مستوى شعرية اللغة وبلاغتها، فالعناوين الفرعية تتميز في كون أغلبها ذات بنية استعارية تعتمد التشخيص عبر

بث الحركة والحياة في الجمادات وانسنتها، ونقلها من المستوى المجرد الى المستوى المحسوس، على ان بنية هذه الاستعارة تخرق منطقية العلاقات الحسية وتتجاوزها بحيث تلجأ الى اعادة صياغة علاقاتها وتشكيلها وفق منطق تخييلي خاص، يولد الشعور بالدهشة والغرابة والمفارقة.

**المرجعيات النصية:**

تتعدد اشكال المرجعيات النصية، التي يستدعيها النص الشعري ويقوم بعملية تحويلها، ودمجها في بنية النص، وقد لجأ الشاعر في ديوانه الثاني الى الاشارة الواضحة الى المرجعيات النصية التي تتعالق معها نصوص انشودات وذلك من خلال العنوان الثاني الذي يضيفه الى العنوان الاول (في بستان خير الدين الأسدي)، والتنويه الذي يضعه بين قوسين (شذرات وتناصات عربية وفارسية). والحقيقة ان هذه التناصات غالبا ما يشير اليها العنوان الفرعي، كما يشير اليها العنوان الرئيسي وذلك من خلال ما يحيل اليه في معناه الدلالي، أو يتضمنه من اسماء اسطورية غربية وشرقية قديمة، كما هو الحال في هذه العناوين الداخلية (سقوط ايكاروس- رسائل اوديسيوس- أحزان تيلماخوس- حكاية ديدالوس). وتلعب هذه العنونة دورا مهما في أفق التوقع ومنهجة عملية القراءة، اذ انها تضع القارئ في الفضاء النصي الذي تستدعيه وتستحضره وتستدعي معه فضاءه التخييلي والوجداني ، على ان آلية التناص التي تظهر هي آلية الاستدعاء والتحويل، التي ينتصر فيها الخطاب المنولوجي مع تلك الشخصية تارة، واستخدام آلية القناع التي يرتدي فيها الراوي/ المتكلم قناع تلك الشخصية، ويتكلم بلسانها كما في قصيدة أحزان تيلماخوس على سبيل المثال، في حين تمثل قصيدة سقوط ايكاروس نموذجاً للتناص القائم على الخطاب المنولوجي.

لقد استخدمت كريستيفيا مفهوم التناصية في سياقات نظرية عامة وعلى اتصال مع الكتابة النصية والانتاجية والكتابة المدهشة على ان مفهوم الانتاجية يشكل البعد الحاسم في عملية التناص، إذ انه يقوم على تذويب وامتصاص المرجعيات النصية في النص الجديد، بحيث يصبح جزءاً من بنية النص من خلال دمجه واستيعابه فيه، وقد يلجأ الشاعر الى التلميح او الاشارة الى المرجع النصي عندما يقوم تثبيت الاسم او العلاقة في العنوان أو في المتن النصي، لا سيما من خلال الديالوج الذي يظهر مع تلك الشخصيات التي سبق الاشارة إليها أو شخصيات جلجامش وأنكيدو وأوزيريس وسبيتموس سيفيروس وغيرها من الشخصيات الاسطورية الأخرى. والى جانب التناص الأسطوري الاغريقي والفرعوني والبابلي، هناك التناص الديني المسيحي والإسلامي، وهناك التناص اليهودي التوراتي في نصوص الأناشيد التي تحيل في بنيتها الدلالية على نشيد الاناشيد، ومن التناصات الاسلامية هناك التناص القرآني، وتناص القناع الذي يستعير فيه قناع احدى الشخصيات الدينية كشخصية الامام علي وحكايته مع المشركين وفي هذا التناص تكون شخصية القناع هي التي تتكلم:

أنا عليّ سريرك والمشركون وراء الباب ومعهم لوح القدر

أغمض، وأسمع ضجة الدم

الضياء يملأ وجهي، وأنفاسي تؤلمني. (ص١٣٣)

ويظهر التناص القرآني في نص آخر تكون فيه حركة الخطاب موجهة من الراوي الى المرأة:

أنا بستاني حياتك، فلاح جسدك المختلج، وأنت حرثي بسكتي التي حزت الأرض، وفَحت القدم أفتح الجرح وأسرق النار

حرثي

ولبوسي

كتابي الذي كتبتُ

والوردة التي هي صمتك راعفاً في كتابي. (ص١٦٣)

ويشكل الشعر لا سيما الغربي منه احدى المرجعيات النصية التي تحفل نصوصه بها، وقد بدا واضحاً تأثر الشاعر بنصوص ت. س. إليوت واستعادته لمناخات وعوالم الأسطورة الإغريقية، بينما يظهر تناصه مع الشاعر الاسباني لوركا في قصائده التي استوحاها من أغاني الغجر، وفي احدى النصوص يشير الشاعر صراحة الى السطر الأول أو جملة الافتتاح في النص والمأخوذة من نص سابق للشاعر لوركا.

ان التناص في هذه التجربة يمتد من الموضوع الى الشكل وبعض التقنيات الفنية كاستعادة صورة العوالم الأسطورية عند الاغريق والمشهدية في المسرح

الإغريقي، بالإضافة الى المشهدية السينمائية واستخدام الحوار والمنولوج والسرد والوصف.

**ملامح أسلوبية/ بنية النص الشعرية:**

يحمل النص الشعري في هذه التجربة ملامحه الخاصة على مستوى بنية النص الشعرية، وهي ملامح سنحاول التوقف عندها على الرغم من صعوبة عزل هذه السمات المترابطة والمتداخلة في نسيج بنية هذا النص والنابعة من داخل حقل الرؤية الفنية والجمالية التي تحكم هذه التجربة وتعكس ايقاع وتوتر حركة النفس والشعور والحالة الشعرية في تناغمها مع مضمون الرؤية الفكرية، وتواشجها معها. ويأتي في مقدمة هذه السمات التكرار بأنواعه الثلاثة: تكرار الاستهلال الذي يأتي في مطلع النص الشعري أو في بداية كل مقطع، والتكرار العباري الذي يأتي في صلب النص، وتكرار بنية او تكرار حرف، ويعكس الحاح الشاعر على الاستخدام المكثف لأشكال التكرار الثلاثة الأهداف النصية والايقاعية التي يحققها هذا التكرار، حيث يخدم ذلك غنائية النص وبنيته الايقاعية.

يهدف التكرار لابراز قيم شعورية معينة، كما يعبر عن إلحاح على جانب محدد في العبارة بهدف تأكيد حضور الموضوع في ذهن المتلقي، وخلق بنية ايقاعية ويتوزع التكرار على تكرار حروف الجر أو الظروف وأشباه الجمل والجملة الاسمية أو الجملة الفعلية، والتقديم والتأخير، وفي نصوص الشاعر من النادر أن نجد نصاً واحداً، يخلو من نوع من أنواع التكرار، ان لم نقل انه يتضمن أنواع التكرار الثلاثة، ويأتي هذا الاستخدام المكثف متفقاً مع البنية الغنائية، يقول الشاعر:

حالما أنهض، حالما تعودين من المكتبة
حالما أنسى من كنت
بالأمس
وأول أمس
ومن أكون غداً... (ص٩٩)

ويقول في قصيدة - جهة الكلمات:

في قيظ اليقظة، في سمتها، في الفؤاد الراكض، في الحتف لما يلمع في الآسر، في انكسار الألق، في تفلق الصدفة وهيام الغريق
في حسرة اللؤلؤة
أحبك
أيتها الكلمات. (ص٢٣٤)

ويبلغ الاستخدام المكثف لتكرار الاستهلاك أوجه في قصيدة تنوعية من اجل طفل، إذ يأتي فعل الطلب/ نم/ تكرار استهلاك، وقافية في نهاية الجملة أيضا ما يدل على التنويع في استخدام التكرار اضافة الى انه يأتي تكرار لازمه ايضاً في نهاية كل مقطع، ففي تكرار الاستهلال يأتي استخدام هذا الفعل اكثر من اربعين مرة وفي تكرار القافية ست مرات، أما تكرار لازمة لجملة نم يا حبيبي فيأتي سبع مرات. ويستخدم الشاعر التكرار العباري لحرف النصب أن في قصيدة أنشودة السائر في الليل ثلاث عشرة مرة، وتكرار حرف الفاء سبع عشرة مرة.

والى جانب الاستخدام المكثف للتكرار، هناك الاستخدام المتواتر للمعينات الزمانية ممثلة بالمعين الزماني الدال على زمن الحاضر/ الآن/ والمكانية ممثلة باسمي الاشارة هنا للمكان القريب، وهناك للمكان المتوسط (هنا في المحل الذي لا احتاج/ الآن هنا وفي كل مرة/ والآن أقف وأنظر../ فلأنزل هنا.. فلأنزل الآن../ هنا اقتتل الليل/ هنا وفي كل مكان/ لم تعد هناك غرف.. لم تعد هناك أسرة../ هنا مشى انكيدو/ هنا احتسرت كتف جلجامش/ هنا أمسكا الصيحة/ هنا تخطف البرق... الآن وأنت تكسر باب بيتي/ كنت هناك في تمام...) ويهدف استخدام هذه المعينات على المستوى الزماني لاضفاء نوع من الحرارة والحيوية والحركة على المشهد الشعري وكأنه يتحرك أمامنا، وعلى المستوى المكاني للايحاء بالمكان القريب للفعل والصورة الشعرية وكأنها تدل على هنا والآن الذي نقف ونعيش فيه ونتفاعل مع المشهد والحالة الشعرية، أما هناك فيدفع بالخيال الى توليد وتخيل الصورة أو الحالة التي يجري التعبير عنها ما يجعل حركة النص او المشهد او الصورة تتوزع في تشكيلها وحركتها بين مكانين او زمنين، حيث يأتي الفعل بصيغة الماضي والمضارع ليؤكد ذلك.

تتعدد ضمائر المتكلم في القصائد، وان كان ضمير المفرد المتكلم او الراوي هو الضمير المهيمن مما يضفي حميمية على علاقة المرسلة بالمرسل، لكن حركة الخطاب الموجهة نحو الضمير المخاطب تتنوع، وقد تنقسم أنا المتكلم في لعبة القناع على ذاتها فيغدو

الخطاب من أنا المتكلم الى الذات الاخرى، في حين ان هذه الذات هي الأنا الأخرى للذات التي تتكلم في الخطاب. ومن خلال الاستخدام المكثف لصيغة السؤال التي لا يكاد يخلو منها نص واحد تغدو القصيدة بحثاً عن اجابات معلقة لأسئلة الذات والآخر في اشتباكهما لا سيما على مستوى التجربة الوجودية، وبذلك يتحرر النص من تلك اليقينية ومن كونه اجابة على أسئلة الذات والحياة والوجود، وتفتح هذه الصيغة اسئلة القلق والحيرة والشك على مداها تعبيراً عن قلق الذات الوجودي المستحكم، وعن لوعتها وتوترها وعذابات روحها وهي تواجه شرطها بروح عارية وقلب مطعون بالمسافة وسؤال الحيرة (أي شخص هذا، أي شخص عرفت!/ من أنا الآن بعد ساعتين في أرز(...)/ من كنتُ في الأمس، من كنت في صور الليلة/ لمن هذه السلالم من الكلمات../ متى بدأت حياتي؟ متى اتممت ما بدأت؟/ أأخرج في عراء والقمر يضرب الأرض العالية..)

يتحول اللون في نصوص الشاعر الى دال يؤدي دلالة أخرى ذات صيغة وجدانية، وفي أحيان أخرى لا يمكن قراءة هذه الدلالة بمعزل عن فاعلة المخيلة الشعرية ودورها في بناء الاستعارة الجديدة، التي تلغي العلاقات المنطقية بين الأشياء، وتقيم علاقات جديدة بين أشياء غريبة، تنجم في بعضها عن تداخل الحواس كأن نضفي صفة الصوت على حاسة الرؤية، أو نجعل الظلمة والسواد صفة للنور والضوء، ولعل هذا التضاد أو التداخل في بنية الاستعارة يكشف عن دور المخيلة في خلق صور جديدة تولد الغرابة والدهشة عند المتلقي، وهذه الصفة الجديدة للاستعارة تقوم على الانزياح في الصفات، لا سيما بين الصفة والموصوف (ملاك اسود وجناحان برتقاليان/ صوتك حبيبات الضوء على السمرة/ حبك الورقة خضراء وقوية../ حبوب الأشجار/ في دبيب النور../ القمر والموت جنديان أخضران...)

ان بنية الاستعارة القائمة على التشخيص وبث الحياة والحركة في الجمادات والاشياء تسهم في نقل هذه الأشياء من طابعها المجرد الى المحسوس، وتجعلها تولد دلالاتها الموحية، التي تعبر عن فاعلية التخييل وأنسنة الأشياء من خلال إضفاء الصفات الانسانية عليها (الثلج يلهب صورتي، والثلج ينهض كي يرى من درفة الشباك/ والكلمات تنهض من طفولة نفسها وتموت/ ونفر الهواء خائفاً/ كانت الأزهار تقصُ والضوء يفكك الممشى بسلام/ من يمشي هناك سأل الظل/ أسمع انفاسي تستحلف أن لا ينقل/ هذا المضجع من هنا/ كان حزيران فتى ماهراً يسبح...).

ومن المظاهر الأسلوبية الحشد التراتبي أو استطراد التداعي (سأحب هؤلاء/ أحب دمي المسفوك في السادسة/ كأس الحليب المسمومة/ وزهرة الندم في أعالي النهار... التلال الصغيرة تنتظرك/ السفوح تنحدر وهي تتلفت/ الأرانب في الجحور تنصت وتهرع/ الغابة تلتفَ/ والأوراق تغيب بك/ تتذكر الخصام/ تتذكر الجروح الصغيرة/ في الأكمام، التوسل، البحث عن ماء الاغتسال طفيف/ شبق الخوف/ الرهبة النكران، الفزع، الشفقة، الحب، الحب). ويستخدم الشاعر صيغ المبالغة فعّال وفعيل بشكل لافت، وإذا كانت جملة الاستهلال في نصوص الديوان تتميز بكونها أما جملة اسمية ذات طابع وصفي، او شبه جملة، او جملة استفهام أو تمن فان مايميز الجملة الشعرية هو اقتصادها اللغوي الواضح ما يجعلها تتسم برشاقتها، اضافة الى ان ذلك يخلق إيقاعاً سريعاً، كذلك تبدو السردية واضحة في أغلب هذه النصوص، إلا أن الشاعر يلجأ الى التلوين في صيغ الخطاب فيستخدم المنولوج الذاتي والحوار والوصف الى جانب السرد وتقنية الحلم، وهذا ما يجعل بنية النص اللغوية والنحوية وسماته الأسلوبية تتنوع وتتداخل بحيث يحمل كل نص هويته، وان كان واضحاً ان هناك نصوصاً تعد مشروعاً لنص جديد، حيث يدل ذلك على التعالق النصي للتجربة الشعرية مع ذاتها ويعكس قلق الكتابة، وتناسلها من داخل التجربة التي تبدو أنها مفتوحة على البحث والتجريب، ولكن ليس بمعزل عن كثافتها الحسية والوجدانية وعن قلق الذات ولوعة حضورها في الغياب، وأسئلة الحياة المفتوحة على كينونة الذات في ذهولها وانخطافها وانقسامها على ذاتها وهي توزع وجودها على حياتها الأشبه بجرح في صخرة.

# صورة الزمن
# في باب الشمس

جرجس شكري★

عالم من الصور و الرموز والأشياء الصغيرة والحكايات البسيطة. اجتمعت لتصنع وطناً، تجسده وتحكيه بل وتحفظه حين تحولت إلى دموع وضحكات وبعض أفراح صغيرة وأحزان دائمة، ما هي سوى أشياء وصور تجسد الماضي والمستقبل في حاضر مؤلم، فمن خلال قصة حب نهيلة ويونس يحكي إلياس خوري فلسطين، يجسدها من خلال البشر وتفاصيلهم الصغيرة، حيث خلع التاريخ قبعته الأكاديمية وركض بين البيوت ينحني ويلتقط الدموع والضحكات ليكتب عن الخوف والقلق والمشاعر الإنسانية ويهرب من المعارك الحربية وخطب الساسة العقيمة، بل وفي أحيان كثيرة يقطف عناقيد الزيتون ويرقص في الأعراس، يحكي تاريخ الأحجار والبيوت ويصنع حيوات خاصة لإناء من الفخار أو مخدة من الريش، فالأشياء جزء لا يتجزأ من الحياة، ولها حكاياتها كما للإنسان أيضاً في ملحمة باب الشمس. ليتجسد الزمن على هيئة مجموعة صور تتداعى بين الموت والحياة.

حيث تبدأ الرواية بالموت :

(ماتت أم حسن. رأيت الناس يتراكضون في أزقة المخيم، وسمعت أصوات البكاء. كان الناس يخرجون من بيوتهم، ينحنون كي يلتقطوا دموعهم، ويركضون.) وأم حسن هي القابلة التي جاءت من الكويكات إلى المخيم، وهي الذاكرة والراوية والشاهد ومعها يبني إلياس خوري الرواية على شخصيتين: الأولى الفدائي يونس الأسدي من قرية الزيتون والثانية د. خليل أو الجيل الأصغر وتنطلق الأحداث وتعود من خلالهما وهما في مستشفى الجليل، الأول أصيب بالكوما، انفجار في الدماغ نتج عنه عطب دائم والثاني مصاب بانفجار في الذاكرة من العجز والإحباط يحاولان ترتيب الزمن واكتشاف الوطن، غاب الأول عن وعيه بعد نضال دام نصف قرن تقريباً، وانفجر وعي الآخر ولا يملك السيطرة عليه، يحاول إبعاد الموت عن مثله الأعلى (يونس) ولايصدق أنه سيموت بعد أن أكد الطبيب ذلك وأوصى بإعداد الجنازة، يقيم معه ويحكي معه وله ويقول: (هكذا نؤلف حكايتنا ولانترك منفذاً يدخل منه الموت) فالسرد ضد الموت والكلام لاستمرار الحياة، وفي هذه الغرفة تتداعى الصور وتهجم مئات الصور والحكايات على مدى نصف قرن للوطن المفقود.. لتتداعى الصور بين صاحب الوعي المفقود وصاحب الوعي الذي انفجر فالحكايات تمنع الموت والحكايات صور.. يقول خليل ليونس : (أرجوك سوف أذهب إلى بيتك الآن وأجلب الصور وأعلقها على حيطان هذه الغرفة، نترك لوحة اسم الجلالة بالخط الكوفي في الوسط، ونوزع صوركم حولها، صوركم حول الاسم، وأنتم حول يونس، أجلب الصور ونخبر الحكاية كلها سوف تكون الحكاية مختلفة، سوف نغير كل شيء. أعلق كل الصور ونعيش بين الصور، أنزل صورة عن الحائط وأعطيك إياها فتروي حكاية، ثم أنزل صورة

★ شاعر من مصر

أخرى، وتأتي حكاية جديدة وتتوالى الحكايات. هكذا نؤلف حكاياتنا من الأول ولانترك اي منفذ يدخل منه الموت.)

فالحكايات تمنع الموت والحكايات صور.. ليتشظى الزمن في هذه الغرفة بين الصور والحكايات، فمن الذي فقد وعيه يونس أم فلسطين، ومن الذي أصيب بانفجارفي الذاكرة خليل أم هذا الجيل، مئات الحكايات تنطلق من هذه الغرف ولا تراعي الترتيب الزمني وكيف يحدث هذا وكلاهما خليل ويونس أصاب العطب وعيهما، وإن كانت الأحداث تقع بين عام ١٩٤٣ و عام ١٩٩٤، فلم يعد مفهوم التاريخ كما نعرفه ذا أهمية والحكايات والصور تتكرر وتتأرجح بين الواقعي والمتخيل، ليحتج خليل على يونس الجثة التي لا تتحرك، فهو لا يؤمن أنه جثة.. أو في طريقه للموت فهو يحاوره على مدى خمسمائة صفحة عن حكاية وطن في نصف قرن ويقول له :

لم أعد معنياً بالتاريخ، حكايتك معي يا سيدي ليست محاولة لاستعادة التاريخ، أريد أن أفهم لماذا نحن هنا كسجينين في هذا المستشفى، أريد أن أفهم لماذا لم أستطع التحرر منك ومن ذاكرتي. لقد أصبحت رئيساً للممرضين وعدت إلى الوظيفة التي أستحقها، والآن المستشفى لم يعد مستشفى، بل تحول إلى أقل من مستوصف، أم لأنني رأيت فيك صورة موتي فاندفعت إلى الموت أحاوره.

وخليل يرى في يونس صورة موته وحياته، ولا يستطيع أن يصدق أن هذا البطل صار جثة، وخليل نفسه ماذا يكون؟ نصف طبيب ونصف فدائي ونصف خائف ونصف سعيد وهو يسأل يونس وكأنه يكلم نفسه والعكس من خلال مئات الحكايات والصور في حوار بين الحياة والموت، وقبل أن أشاهد الفيلم تساءلت كيف يمكن تجسيد مئات الحكايات في أربع ساعات، وكما جاءت الرواية علامة بارزة في تاريخ الرواية العربية وفي التاريخ الفلسطيني، جاء الفيلم توثيقاً درامياً للملحمة الفلسطينية وحدثاً هو الأكبر في تاريخ السينما العربية، ولندخل إلى الفيلم الذي كتب له السيناريو المؤلف والمخرج ومعهما محمد سويد ليجسد هذه الحكايات ويبعث الروح في مئات الشخصيات، لتحمل الصورة أبعد من الحركة.. تجسد الفعل والإحساس والعاطفة، ويبدأ الفيلم ويونس يصعد الدرج إلى أم حسن التي عادت إلى الجليل ومعها فرع برتقال من فلسطين وتلتقط كاميرا سمير بهزان البرتقال.. close up وتبدأ مذبحة البرتقال، يأكل الجميع ويونس يرفض الاحتفاظ به ويقول لخليل الذي أراد أن يحتفظ به كذكرى من الوطن: كان يجب أن تأكله فالوطن يجب أن نأكله لا نتركه يأكلنا، يجب أن نأكل برتقال فلسطين ونأكل الجليل، ثم تبدأ مرحلة ضياع فلسطين وقصة عشق نهيلة ويونس.. لتختلط الحكايات ويتشابك الزمن.

حاول السيناريو مراعاة الترتيب الزمني من خلال جزءين (العودة والرحيل) فمن مذبحة البرتقال إلى شتاء ٩٤ في مخيم شاتيلا والأمطار تنهمر على بيروت وفي ثلاث لقطات سريعة لخليل وشمس يمارسان الحب، ثم شمس تقتل سامح أبو دياب ومازالت الأمطار تتساقط، ثم يونس ملقى على الأرض في المستشفى والطبيب يوصى بإعداد الجنازة، واللقطات الثلاث ذات دلالة قوية وهي ثلاثة محاور سوف تشارك في البناء العميق للسناريو (شاتلاوبيروت / شمس وخليل / يونس عراب هذه الرواية) وحين يبدأ السرد تعود كاميرا سمير بهزان إلى الوراء نصف قرن تعبر من بيروت إلى الجليل في عام ١٩٤٣ ليبدأ الحكي ولا تنسى في طريقها أشجار الزيتون أسطورة فلسطين قبل أن تلتقط البشر.. وتبدأ بالشيخ الأعمى إبراهيم الأسدي لتحكي قصة زواج يونس ونهيلة وتجسد تفاصيل الحياة اليومية لهذه الأسرة في البيت والحقل، ويشعر المشاهد أنه يشاهد ذاكرة هذا الشعب وأن هذه الصور هي الذاكرة ولم يعد الـ Flashe back مجرد التفات إلى الماضي، بل لوحات وصفية بصرية وصوتية.. وتحول السرد القصصي بين خليل ويونس في غرفة مستشفى الجليل إلى أفعال غير مترابطة داخل الزمن تحاول أن تستثمر الزمن/ الماضي الميت في أفعال مدهشة

ومؤلمة.. وبعد أن يعيش المشاهد أدق تفاصيل الحياة في قرية الزيتون، وأنا لم أعش فقط بل قفزت من مقعدى إلى الجليل، ليبدأ اليهود في تدمير قرية عين الزيتون وإحراقها ومشاهد التهجير ويلجأ المخرج إلى اللقطات التي تجسد التفاصيل، وكأن الكاميرا تحاول حل رموز الواقع وإبراز دور الأشياء والعلاقات فهى ليست فقط تلتقط وتسجل، ليتأكد إبراز دور هذه الأشياء وقيمتها في الواقع، وكما كان للأشياء دور القوة الفاعلة دراميا في الرواية فهي ليست فقط تحرك الأحداث بل أيضاً المشاعر والعلاقات، فالبرتقال والزيتون وإناء الفخار وبيت أم حسن والمخيم ومصحف الشيخ إبراهيم الأسدي والشجرة الرومية جزء لا يتجزأ من البناء الأساسي للرواية، فما تبقى لهؤلاء بعد أن فقدوا وطنهم فقط أشياء وصور أشياء لها حكايات، وقد أبرز يسري نصرالله هذه العلاقات على مستوى الصورة السينمائية التي تجسد استثمار الأبطال للأشياء استثماراً بصريا، فثمة علاقة عميقة بصرية بينهم وبين هذه الأشياء التي يمتلكون حيازة بصرية لها، وهم في حقول الزيتون ليسوا فقط ينظرون إليها بل يتوحدون معها، وفي نكبة ٤٨ يدخل يونس إلى بيته الذي احترق وتم تدميره ليحفر على ذراعه هذا التاريخ، وتتجول الكاميرا مع عينيه في البيت ليس فقط لكي تصف وتتأمل ويتحسر هو بل التهمت عيناه الجدران المهدمة والأثاث المحترق ليظل بداخله إلى الأبد، وهذه الرؤية تليق بيونس الذي أكد فيما بعد أنه ليس فقط سيأكل برتقال فلسطين بل وفلسطين نفسها، فلا بد أن يؤكل الوطن حتى يحتفظ به داخله، والعديد من الأمثلة التي تجسد هذه العلاقة العميقة بين أبطال الرواية/ الفيلم والأشياء وكأن هؤلاء حين تم تهجيرهم حملوا حيواناتهم وبيوتهم وأشياءهم على أكتافهم، بل وبداخلهم، ففي بداية الجزء الثانى (العودة) تعود أم حسن لزيارة بيتها في الجليل وهي تتأمل إناء الفخار وحين تطلب منها اليهودية أن تأخذه معها ترفض فهو يعيش في بيته، فالأشياء ليست سوى المرجع والواقع يتكلم ويحدث أيضاً من خلال هذه الصور.

وفي مشاهد المجاميع وهي تغادر فلسطين تحت وابل من الرصاص ومطاردة اليهود يلجأ المخرج إلى اللقطات الطويلة الحافلة بالتفاصيل والأحداث لتحمل الصورة أبعد من الحركة / وتجسد الإحساس والفعل والعاطفة / وربما رد الفعل المؤلم لهذه المشاهد ليس فقط من أجل قسوتها بل أيضاً من خلال اللقطات الطويلة التي جعلت هذه المشاهد تتوحد مع الأحداث والأبطال.. لينتهي الجزء الأول ونهيلة تعلن أمام الجميع في قرية دير الأسد أنها زوجة المناضل يونس الأسدي وأن هؤلاء أولاده وسط الزغاريد والفرحة ، بعد أن أعتقلها اليهود في محاولة لمعرفة أين زوجها يونس، وفي مشهد من أجمل مشاهد الفيلم حين يسأل المحقق نهيلة كيف أنها حبلى ولاتقابل زوجها ولا تعرف أين هو، لتصمت قليلاً وتصرخ في وجهه : أنا شرموطة.............

حاول السيناريو مراعاة الترتيب الزمني أو الإيضاح متخلياً عن تيار الوعي في الرواية الذي يناسب غيبوبة يونس وإنفجار ذاكرة خليل ولكن في الفيلم انفجرت ذاكرة الصور.. فنحن لانحمل ذاكرة بقدر مانتحرك نحن داخل ذاكرة وجودنا، فبين الواقعي والمتخيل، بين الحاضر والماضي جسدت الصورة في الجزء الأول (الرحيل) الخاص والعام بين تفاصيل البشر وحياتهم مع قراءة سياسية في رؤية فنية غير مباشرة، فربما تكون لشخصية الملازم مهدي الذي أطلق على نفسه الملازم مهدي الدجاج أحد قادة القوات العربية في حرب ٤٨ وانتحاره بعد تأكده من فشل هذه القوات وانسحابها دلالة عميقة على الوضع العربي وحال قواته في ذلك الوقت. ولنتأمل هذه الحكاية من خلال مجموعة من الصور، حين حمل أهالي قرية عين الزيتون الدجاج وصعدوا إلى موقع كتيبة الملازم مهدي يقودهم يونس كان مهدي في ملابس رثة ثائراً محبطاً وأمرهم بالعودة بقفص الدجاج وظل يضحك بجنون.. سوف يذكرني التاريخ أنا والدجاج، فالصورة هنا تستهدف الواقع لحل

رموزه، فحين نعود إلى المشهد السابق وكيف جمع هؤلاء الدجاج من أهالي المخيم ويونس يصرخ في وجه إحداهن (وطن بلا دجاج أفضل من دجاج بلا وطن)، والمشهد الساخر الذي أعاد فيه اليهود الأواعي بعد ترتيبها وتصنيفها حسب اللون، وفي غمرة هذه السخرية يطلق مهدي الدجاج الرصاص على نفسه وينتحر، فالصورة ليست نسخة من الواقع ولكنها محاولة لرصد هذا الواقع وإبراز دور الأشياء من خلال حكمة الصورة.

وكما بدأ الجزء الأول في شاتيلا مع شتاء وأمطار ١٩٩٤، يبدأ الجزء الثاني في صيف ١٩٩٤ في شاتيلا أيضا ولكن مع مظاهرات اللاجئين حول أوسلو حيث اختلفت الصورة ولم تعد الكاميرا إلى الوراء فما زال خليل يدرب ذاكرته ويحاول إبعاد الموت عن يونس بالكلام والقصص، وتعلق أم حسن (نادرة عمران) على ضجيج المظاهرات وتباين الشعارات قائلة : أي شعرة من مؤخرة الخنزير بركة.. ويتخلى نصرالله قليلاً عن الترتيب الزمني ومن أوسلو يعود إلى مشاهد طرد منظمة التحرير الفلسطينية من بيروت ١٩٨٢ وبينهما مشهد اغتيال شمس وفي الخلفية موسيقى مارسيل خليفة وكلها لقطات طويلة تستهدف الواقع وتجسد علاقاته الواهية وتتعمق في الجزء الثاني فكرة الزمن والصور وما تطرحة الحكايات وتجسده الصور حيث يتزامن الماضي والحاضر والمستقبل، وحسب «الن روب غرييه» (ليس هناك تعاقب للأزمنة التي تمضي بل أن هناك تزامناً لحاضر ماض وحاضر حاضر ولحاضر مستقبل وهذا ما يجعل الزمن رهيباً وغير قابل للتفسير) وحين تجمعت هذه الأزمنة في رأس خليل انفجرت ذاكرته وراح الماضي والحاضر والمستقبل كل منهم يستعيد الآخر ويناقضه ويمحوه، فقط صورة زمن قوية، ويسأل خليل يونس بعد أن زار بيته..(عالم من الصور، عالم غريب، لا أعرف كيف أستطعت النوم داخله كل هذا العمر؟ صرت وكأنني أسبح مع الصور في الظلام اقتربت منهم واحدا واحدا واكتشفت عالمك السحري، عالم من الصور المعلقة على حبال الذاكرة، كانت الصور وكأنها تتحرك وسمعت أصواتاً خافتة تخرج من الحيطان وخفت.. من أين لك هذه الصور؟ هل كنت تذهب حين تذهب من أجل نهيلة أم من أجل الصور؟)

وأنا سألت نفسي أيضاً كان يونس يذهب من أجل من؟ ربما كان يذهب من أجل صناعة الصور، حتى أصبحت باب الشمس مقبرة للصور وكل صورة هي صورة لزمن حقيقي لا صورة متحركة على الشاشة أو من قبل سرد حكائي في قصة، فحين قاربت نهيلة على الموت أوصت الأحفاد أن يحملوا الأغراض من مغارة باب الشمس وأوصت بإغلاقها بالحجارة وكان المشهد الأخير في الفيلم، وتم إغلاقها على الزمن والصور التي صنعتها مع يونس هناك. ونهيلة نفسها مجموعة من الصور لامرأة واحدة، فهناك نهيلة الأولى زوجة يونس الصغيرة التي لم يعرفها لأنه كان في الجبال مع المجاهدين، والثانية المرأة الجميلة التي ولدت في مغارة باب الشمس وهي «تدعس» العنب وتتزوج زوجها من جديد والثالثة أم إبراهيم الذي مات، والرابعة أم نور التي التصق بها يونس في المغارة وصار يدعوها أم النور، والخامسة بطلة المأتم التي خرجت من السجن لتعلن موت زوجها، والسادسة أم كل هؤلاء الذين يملأون ساحة دير الأسد، والسابعة امرأة وحيدة فقيرة نهيلة التي تعبت من التعب. هكذا يصفها ويراها يونس مجموعة من الصور في امرأة واحدة صورة لكل زمن، وهي تشعر أنها تعيش في مكان ليس حقيقياً وتصنع صوراً مختلفة ليونس، آخرها إيليا والاسم لا يخلو من دلالة فهو النبي الذي اختطفته عربة ذهبية وصعدت به إلى السماء فهو لم يمت أبدا، ويونس لم يصعد إلى السماء ولكنه صنع حياة من الصور قادرة على البقاء، وفي الوقت الذي يلفظ فيه يونس أنفاسه الأخيرة في مستشفى الجليل بعد أن انتهى السرد ونضب معين الصور، تستوقف سيدة خليل في الطريق وتسأله عن إيليا فهي تحمل له خطاباً من زوجته، وخليل لايعرف إيليا ولايوجد إنسان بهذا الاسم في المخيم وتذهب معه إلى بيته

وتصر على البقاء حتى الصباح في مشهد يبدو حلماً يستعير أجواء التوراة، حيث ترتب الغريبة البيت وتطعم صاحبه سمكاً وتمارس معه الحب ثم تتلاشى في الصباح، بعد أن تترك له الخطاب، وفي المستشفى يكون يونس قد مات فهذه آخر الصور، ربما يفهم خليل حكمة الصور التي هي بديل عن غياب البشر، وأيضاً ربما يفهم المشاهد والقارئ هذه الحكمة ودن شك نجح الفيلم ومن قبل الرواية في تجسيد هذه الحكمة، ماتت نهيلة ومات يونس وضاعت فلسطين، ولكن هناك عشرات الأحفاد على اسم نهيلة ويونس صور صغيرة سوف تكبر وتبعث من جديد .

لن يستطيع السيناريو على الرغم من مشاركة مؤلف الرواية في كتابته أن يغطي كل الأحداث ونجح دون شك في تقديم قراءة بصرية للأحداث والشخصيات ولكنني افتقدت بشكل ربما شعري نهيلة الثامنة، تلك المرأة التي اشتعل رأسها بياضاً والتي تحمل سلة صغيرة، تضع فيها الزهور إلى جانب وريقات صغيرة تكتب عليها أسماء الذين تحبهم. تمزج الأزهار بالأسماء، وتهدد أحفادها وحفيداتها، بأنها ستضع علامة سوداء إلى جانب من يعذبها.

افتقدت هذه الصورة على الشاشة واكتفى الفيلم بصورة أخيرة لنهيلة وهي تبتعد وتتلاشى في مغارة باب الشمس، ربما حاول الفيلم أن يترك مساحة للتخيل،

ونأتي إلى فريق الممثلين، فكانت فكرة الاختيار جريئة وذكية من يسرى نصرالله، حيث لم يلجأ إلى النجوم والمشاهير في الوسط السينمائي العربي بل إلى مجموعة حقيقية وصادقة معظمهم من محترفي المسرح، محتسب عارف (الشيخ إبراهيم الأسدي) الأعمى الذي امتنع عن استعمال الماء ولجأ إلى التراب يتوضأ ويتحمم به فقد فسدت المياه كما يعتقد، هو والد يونس الأسدي ومعلم نهيلة زوجته فقد علمها القراءة والكتابة والشعر وحفظ القرآن، حين شاهدته على الشاشة نسيت محتسب الذي أعرفه من فرقة الفوانيس المسرحية في الأردن وتوحدت مع الشيخ الأعمى الذي جسد مأساة الجيل الأول من الشعب الفلسطيني وكان بطلاً حقيقياً للجزء الأول، أما الراوية أو الشاهد الحقيقي على هذه الأحداث أم حسن (نادرة عمران) أيضاً ممثلة مسرحية قديرة استطاعت تجسيد دور القابلة التي جاءت من الكويكات وتحفظ في ذاكرتها الماضي والحاضر والمستقبل، لم تفارقها العصا أو السيجارة مما أضفى عليها طابعاً أسطورياً بالإضافة إلى حدتها والسخرية السوداء التي اعتمدتها أسلوب الأداء، وكانت في إقامتها مع يونس فاقد الذاكرة وخليل في مستشفى الجليل تشبه العراف الاغريقي تيريزياس الذي عانى وتألم من كل المآسي وما زال يتألم مما سوف يحدث في المستقبل، وممثلة مسرحية أخرى هي حنان الحاج على في دور زينب الممرضة العرجاء في مستشفى الجليل، أما عراب هذه الرواية (عروة نيرابية) إبراهيم الأسدي في دورين، المريض فاقد الذاكرة في مستشفى الجليل صامتاً جثة هامدة وكان معبراً ومدهشاً في أداء الصمت وتجسيد الموت بالإضافة الى دور المناضل مع رفيقته نهيلة (ريم تركي) التي كانت براءتها واحساسها الطفولي وراء نجاحها في هذا الدور، واستطاع (باسل خياط) أو الدكتور خليل اقناع المشاهد بأنه نصف مناضل ونصف طبيب ونصف خائف...... وهذا ليس بالأمر اليسير، واستطاعت المجموعة أن تجعل المشاهد لا يشعر بالغربة مع اللهجة الفلسطينية والأداء الذي جسد قسوة المذابح وحياة اللاجئين بالإضافة إلى موسيقى تامر كروان التي جسدت العودة والرحيل وشعرت في أحيان كثيرة وخاصة في مشاد التهجير أن المهاجرين يهرولون إلى هذه الموسيقى وتقاسي هي معهم، وأيضا مراعاة هذه الموسيقى للفلكلور الفلسطيني والاستعانة بالتيمات الشعبية في الأعراس والمآسي، وهذا مافعلته ملابس ناهد نصرالله التي غطت نصف قرن هي زمن أحداث باب الشمس واستطاعت أن ترسم صورة دقيقة لهذه الملابس في مراحل مختلفة تم فيها مراعاة الزمن وتطور الأحداث لتضع هي أيضاً صورة للزمن من خلال ملابس الشعب الفلسطيني في الرحيل والعودة.

# محمد دريوس:

# (ثلم في تفاحة طافية)

منـــذر مصـــري*

رغم أني من اعتاد أن يسأله الناس: (من أين تأتي بمثل هذا الكلام!) أجدني أسأل محمد دريوس ذات السؤال: (محمد، حقاً، من أين تأتي بمثل هذا الكلام!). أنا الذي كبر وخبر كفاية، حتى صار لا يفاجئه أحدٌ أو شيء، فكيف بكلام! يفاجئني محمد دريوس في كلِّ شيء! من أين يأتي هذا الفتى الغر (كنت ممثلاً مغموراً من الأقاليم / جئت لأني رأيت مجيئي مناسبا) بكلمات وجمل مثل : (أن أكون في غارق أرض ، وأسمح للأيام بالوصول قبلي) و (ثنية النهار) أو : (إن ضَحكتِ أضحكُ وإن مُتِّ أموت، ولا شيء مما كتبت قبلاً يسحرني بهذا القدر).

في شعر محمد دريوس نجد كيف أنه حقاً بلغةٍ جديدةٍ وتفكيرٍ جديدٍ يتأتى لنا الحصول على قصائد جديدة ومعان جديدة. فهذا ما يفعله، حين يقول : (أنهضُ لأرى، إن كنت نهضت مراراً وتعثرت) و (هل أكثر من صورتي على الماء، أم أقل؟). وهو في كلِّ هذا الافتعال، زاحماً شعره بما يلزم وما لا يلزم، يحرص على أن لا يدعي أي صفةٍ أو يصبو لأي منفعة، معلناً تنصله من كل الأطماع: (أين رسالتي، إذا كنت أكتب على هذا النحو، دوماً، ثم أنسى) و: (خذي انتباهي، ليكون عندي ما أتباهى به، في المنام) إنه دوماً ينسى، إنه يتباهى فقط في مناماته. أو انتظروه قليلاً ريثما: (أبدل ملابسي فأكون منكم مجددا) ليس فقط فرادة واختلاف شعر محمد دريوس، منذ أول قصائده، ما يُفاجيء، بل أيضاً، تطور أدائه خلال السنين الأخيرة إلى ذلك المستوى الذي يستحق وصفه بالرَّفيع، ووصوله إلى قصيدة ذات حساسية لغوية ومزاجية شخصية، تكاد تخلو من كل ما تزدحم به قصيدة النثر الرائجة من عيوبٍ مُعمَّمة، مكتفية بعيوبها الخاصة فحسب.

لليوم، ورغم أن محمد دريوس بات يكتب الشعر ما يزيد عن خمس عشرة سنة، نشر خلالها عدداً كبيراً من قصائده في نوافذ المستقبل والملحق الثقافي للسفير اللبنانيتين، وكذلك مجلة المدى العراقية التى تصدر من دمشق وجريدتي الاتحاد والبيان الإماراتيتين، كما كان ربما أصغر شاعر ضمن الجزء الأول والأخير من مختارات نوري الجراح لقصائد النثر العربية: (القصيدة). ورغم إعداد محمد ثلاث مخطوطات شعرية، كل واحدة منها كانت تكفي لتكريسه شاعراً مستوفي العدة لتبوؤ أحد مقاعد الصف الأول بين شعراء جيل التسعينات أو الجيل الأول في ما بعد الألفية الثانية، وفي كل مجموعة من هذه المجموعات كان يحذف الكثير الكثير ويبقي القليل القليل من سابقتها. أقول رغم كل هذا الزمن وكل ما ذكرت لتوي ليس لمحمد دريوس مجموعة شعرية واحدة مطبوعة. علماً بأنه قد تقدم بكل من هذه المجموعات الثلاث لوزارة الثقافة السورية، الجهة الوحيدة في سوريا التي يتوقع منها تقدير هذا الشعر وطبعه، فقوبلت، حسب معرفتي، مخطوطتان منها بالرفض، المرة الأولى كما نقل لي محمد، أن الأستاذ الراحل أنطون مقدسي وليس سواه

* شاعر من سوريا

قال له وهو يعيد مخطوطته: (شعرك لا بأس به ولكن نحن في الوزارة لا نطبع إلا الشعر العالي المستوى) وفي المرة الثانية نقل لي صديق من العاملين في وزارة الثقافة السورية بأن الشاعر الذي كلف بقراءة المخطوطة وإبداء حكمه عليها ورفضها، لم يجد ما يبرر به رفضه، سوى عدم تصديقه أن محمد هو من كتب هذه القصائد، معللاً بأنه لابد يسطو على سطر من هذا الشاعر ومقطع من ذاك. التهمة التي وجهت لي ذات مرة من قبل أستاذ الشعر الحديث في جامعة دمشق، حيث، على حد قوله كان يشعر دائماً عندما يقرأ هذا الشعر وأمثاله بأنه قد قرأه سابقاً ولكن لا يذكر أين، ولكن هذه المرة أكتشف بأني لطشت دون إحم ولا دستور قصيدة كاملة من شعر يوجين ايفتشنكو الشاعر السوفيتي المعروف، نشرت في مجلة الهلال المصرية عندما كان عمري ١٢سنة ولليوم لم يقع عليها نظري قط.. أما وكيل النيابة العامة في قضية محمد فلم يجد أن هناك حاجة أن يبين أي سطر أو مقطع أو قصيدة يقصد، ومن أي شاعر على التحديد؟ غير أنه في النهاية تمت الموافقة أخيراً في الوزارة ذاتها على طبع النسخة رقم ٤ من باكورته المتأخرة، بعد أن اشترطوا حذف عدد من قصائدها، لا أدري لم! وإبدال عنوانها (خط صوت منفلش) لأنه عنوان لا يلائم مزاج الوزارة الرسمي، كما حدث حين استبدلوا عنوان مجموعة فراس سليمان (حزن مشبوه) بـ (رصيف) رغم أن المقدمة التي كنت قد كتبتها له ونشرت مع الكتاب تذكر العنوان في أكثر من موقع. ولكن كل هذا جيد، ما دام طبع المجموعة في أي جهة وبأية طريقة يتيح لمحمد أخيراً أن يخطو الخطوة الأولى الحاسمة التي خطاها أقرانه من الشعراء كنجيب عوض ب (طقوس حافية - ٢٠٠٣) وزياد عبد الله صاحب: (قبل الحبر بقليل -٢٠٠٠) الشاعر الشاب الآخر من ذات المدينة ومن ذات الجيل، والذي تعرفت عليه منذ ما يزيد عن عشر سنوات، عندما جاء مع محمد لزيارتي في مكتبتي (فكر وفن) التي أغلقتها عام ١٩٩٤، نتيجة أنها، صنفت لدى الجهات المعنية كمكان مشبوه أمنياً. وكان الاثنان، محمد وزياد، ينويان إصدار مجموعة مشتركة بغلاف مقوى وبحجم ورق كبير! عدلا عنها للأسباب المعروفة ذاتها. عدم توفر الناشر وعدم توفر المال اللازم لديهما لطباعتها على حسابهما الخاص، ثم أنه يقتضي الحصول على موافقة الجهات الرقابية الرسمية، وزارة الإعلام واتحاد الكتاب، من الوقت ما يؤدي إلى تغير في العلاقة وقتل الحماسة والدافع، وخاصة بالنسبة لشاعرين يكتبان في حمأة الدفعة الأولى من قصائدهما. أقول إن طباعة مجموعة شعرية أولى لمحمد، ليست باكورته على الإطلاق، هي الخطوة التي ستساعده أن ينجو من مصير شعراء، منهم من عرفتهم وهم قليلون، ومنهم بالتأكيد كثيرون لم يتح لي معرفتهم، كانوا يعدون بمستقبل رائع للشعر السوري، فكتبوا قصائد وأعدوا مجموعات شعرية صغيرة وكبيرة كان مصيرها كلها الأدراج ثم الاصفرار والنسيان. من عرفتهم، على سبيل المثال لا الحصر: مصطفى عنتابلي وبولص سركو وجميل حلبي وبسام حسين وأخيراً وليس آخراً محمد خير علاء الدين، الذي خصه أدونيس بالجائزة الأولى لملحق الثورة الثقافي في نهاية السبعينات، منوهاً بأن هناك فرقاً شاسعاً بين مستوى قصيدته (الجسم) الفائزة بالجائزة الأولى ومستوى القصيدتين الفائزتين بالجائزتين الثانية والثالثة! والذي كان يحرص دائماً على أن ينشر قصائده في مجلة (مواقف) مصرحاً: (إذا ما زال محمد خير يكتب شعراً في سوريا، فالشعر بسوريا بخير) وذلك نقلاً عن لقمان ديركي الذي استنكر أمامي أن يصدر عن أدونيس مثل هذا الكلام، لأن فيه إلغاء لجهد ونتاج شعراء كثيرين، لكني استنكرت استنكاره، معتبراً أن كلاماً كهذا يجب أن يفهم على نحو آخر، أعمق وأبعد مما يوحي به مباشرة، لأنه صحيح إذا كانت ظروف الإبداع الشعري في سوريا، وهي ما نتكلم عنه الآن، توقف عن الكتابة شاعراً مثل محمد خير، فإن الشعر في سوريا لن يكون بخير. لذا فأنا أرى أنه حقاً الشعر بسوريا ليس بخير ما دام لتاريخه لم تصدر أي مجموعة شعرية لمحمد خير علاء الدين، وما أخافه أنه أبطل كتابة الشعر وغير الشعر نهائياً، كالبقية ممن ذكرت.

قلت أنا هذه المرة من يسأل محمد من أين يأتي بصوره ومفرداته، ولكنني حقيقة لا يهمني وإن كان يأخذ كلمة

أو جملة أعجبته من هذه الرواية أو تلك القصيدة، فأنا، بوعي أو بدون وعي، عن سابق قصد أو بدون قصد، أفعل هذا والكثيرون من الشعراء ومن مختلف أنواع الكتبة يفعلونه أيضاً، فما نقرأه لا ريب أحد المصادر الأساسية لكتابتنا من أي نوع كانت هذه الكتابة. وعندي حول هذا الموضوع كلام كثير لا مجال الآن للخوض فيه. وقد قال لي محمد بنفسه يوماً ما أخذته بدوري وجعلته عنواناً لقصيدةٍ كتبتها عنه في (دعوة عامة لشخص واحد): (إن كل ما يحصل لي هو في الكتب!) ما يهمني هو النتيجة، مستوى، قيمة، فرادة، القصيدة التي يقدمها لي بأية طريقةٍ توصل إلى كتابتها، أذكر مرةً وكان مثل هذا الحديث يدور أمام أختي مرام مصري، ولم تكن قرأت من شعر محمد سوى بعض القصائد التي أرسلها لها إلى فرنسا، أنها علّقت بقولها:(أعتقد أنه أمر يحتاج لموهبة حقيقية أن تنتقي جملاً من هنا وهناك وتؤلف منها مثل تلك القصائد!)

محمد دريوس مثله مثل أي شاعر يستحق الاسم، يأتي كحلقة من سلسلة، كجزء من حقبة، أقر بذلك أم لم يقر، يأتي كواحد من جيلٍ سبقه جيلٌ ويلحق به جيلٌ سيلحق به جيلٌ. وهو إن لم يكن له أجداد شعريون يعترف بهم فإن له آباءً وأعماماً. لولا هذا لما ساعده شيء في أن يكون له موقع أو مكانة. قلت إن لم يكن له أجداد لأنني أعلم أن أقدم شاعر عربي اهتم له محمد هو أنسي الحاج! أما بقية نتاج الكوكبة الرواد، رفاق أنسي في مجلتي شعر وحوار (الخال، أبي شقرا، الصايغ، أدونيس، جبرا...) فقد اطلع عليه بإحساس مسبق بالرفض، دون أن يأخذ باعتباره أيا من المبررات والظروف التي كانت تتحكم في تجاربهم. من يبالي بهم محمد دريوس حقاً ويتتبعهم بكل ذلك الحرص الذي أعرفه عنه جيداً، هم: أمجد ناصر ونوري الجراح وأنطوان أبو زيد ووديع سعادة وبسام حجار وعباس بيضون، وجميعهم لبنانيون، كما يمكن الملاحظة، ما عدا الاسمين الأول والثاني: أمجد ناصر الأردني ونوري الجراح السوري وهما الأشد أهمية بالنسبة له، دون أن أقلل من شأن الآخرين الذين ذكرت والذين لم أذكر كسركون بولص وسيف الرحبي ويوسف بزي وحازم العظمة وغيرهم.

ما لا ينتبه له محمد هو أن هؤلاء أيضاً جاءوا ممن سبقهم، جميعهم جاؤوا في السياق، لا أحد خارج السياق، وإن بدا أحياناً أن الشاعر الحقيقي هو العكس، محطم السياق.

لا يخفي محمد تولعه بمفردات معينة مثل: (خطف- نهض - أوهام - نهار - ندم - نوم) مع مشتقاتها، ومن تراكيب يفرضها أسلوب المخاطبة والحوار الذي يجري في قصائده كالأخبار والأمر والسؤال، بين (أنا) ضمير الوحيد المتكلم في القصائد كافة وبين أنتِ الضمير المخاطب المؤنث غالباً، وأحيانا أنتَ المخاطب المذكر، وأحياناً أخرى يكون هناك مخاطبون غير محددين، هم ربما نحن أو القراء نستطيع القول ولو بصورة مبسطة! من هذه التراكيب استخدام الجمل الفعلية التي يخبر بها الضمير المتكلم الضمير المخاطب بما فعل أو يفعل وهي تبدأ بمثل: (أصعد - لا أريد لنظرتي - بلى .. وأحب أن انسل - استسلم لأرى - أمرُ ، فلا يروني إلا رجعاً في فم المغيب - أنهض ويربكني نهوضي ..) وكذلك الجمل الاسمية الإخبارية أيضاً، لأن الكم الأكبر في القصائد هو ما يضطر الضمير المتكلم لأن ينقله لمخاطبه من مشاهد وأحداث وأفكار: (الصورة تتكدر / والأفكار تنسرب خلف ظنونها - الكلام أخذ من الصيف ما له وما عليه - اللاعبون يتقاسمون حصص الكلام - الهلال على الغصن يحرز من السهام المباغتة نصيبين - هوذا نهار نجاتي يعطف بين السنابل ..) ثم لا بد أن تستخدم صيغة الأمر أو الطلب في هكذا حوار، مثل : (قف برهة الخاطف وقف ساعة الإشفاق - اكسر نصلك وقف في الخيام - شد الأوقات - شدني إليك - اجرحني وقف في حد - لا تقلقي لأجلي - يا فتى عرج علي - سلمني للنوم ، أرجوك ..) إلا أن الصفة الأغلب هي صيغة السؤال فهو يبدأ أغلب مطالع قصائده إن لم أقل كلها بتنويعات هذه الصيغة: (هل - أين - أ تظنين - أ مقيم هنا - أ أنا - ماذا لو _ من أخدع بكلامي - مم أخاف إذاً - بم أغراكِ وخدر اندراج ضحكتك..) وكذلك بدايات ونهايات الكثير من المقاطع داخل القصائد. صيغة السؤال هذه التي تطغى على بقية

الصياغات في مجمل نصوصه وتكاد لولا قدرة محمد على تنويعها وإخفائها وأحياناً عديدة إلغائها أن تشكل للقارئ صورة أحادية مبسطة عن آليات كتابته. أما ما يحتاج لبعض الجهد لملاحظته وما لا علاقة له بأسلوب المخاطبة والحوار هو استخدام التكرار، ليس فقط تكرار كلمة ما أو فعل أو نداء في بداية المقاطع والسطور كما الكثير من القصائد الجيدة والسيئة التي يكتبها الجميع، بل تكرار ذات الكلمة أو مشتقاتها في الجملة الواحدة أو في شطري جملة ما، وهو ما لا يحتاج لأي جهد لملاحظته في شعر نوري الجراح لكثرته وإلى حد ما في شعر أمجد ناصر. مثل: (المشاعل تهمس لي ولا تهمس لأجلي - قف لأحزر قلبك وأحزر قلبي - يدي تدوخ، يدي تنحرف وتدوخ في الكتابة - ما لخيالي، أبيض يعدو بالهوى ويعود أبيض؟ - جئت لأني رأيت مجيئي مناسباً - والعشب يصير لك ويصير للآخرين - يتهادى لاهياً كالصيف اللاهي - يجدون بي ما لا أجده في أحد - أنهضُ لأرى، إن كنت نهضت مراراً وتعثرت - كلما رأيت جانباً غمض واختفى وغمضت واختفيت - إن ضحكتِ أضحكُ وإن متِ أموت).

غير أن المرء لا يستطيع أن يعتبر صيغاً أسلوبية عامة أو خاصة كهذه التي ذكرت، أكثر من توصيفات لآليات شاعر ما في كتابة ما، ذلك أن التقييم يأتي من الطرق المبتكرة والنتائج التي تحققت من استخدام هذه الصيغ، والتي لا أنكر تأثيرها المؤكد والمتبادل على هذه النتائج كونها الأدوات التي بواسطتها تم الوصول إليها. ما أقصده هو النتائج النفعية، الفوائد على المستوى الجمالي، الحسي والفكري، إن لم أشطح وأقول الفردي والجماعي، الإنساني والاجتماعي، التي يتحصل عليها القارئ الملائم لهذا الشعر. قلت القارئ الملائم أو القارئ المناسب لأنه بات صحيحاً أن ما مضت إليه القصيدة العربية الجديدة من جهة وتدهور الحالة العامة لتلقي الشعر عند الناس، لأسباب شتى، قد صنع تلك الهوة الواسعة بين الطرفين، أقصد الشعر الجديد والجمهور. أتيت على ذكر هذه الملاحظة، رغم أنه لا مكان الآن للتوسع ولو قليلاً بها، لأن شعر محمد دريوس يكاد يكون، بكل ما يعمل عليه ولأجله، نخبوياً بامتياز، هذه حقيقة. وهنا أختم بأنه ليس هناك مديح كافيا لشاعر ولشعر كهذا، لأنني حقاً لم أشعر أني قلت أو قرأت يوماً مديحاً كافٍ لشاعر أولشعر أحببته! ولا أظنها مبالغة، إذا قلت لكم، ما شعرت به دائماً وأنا أقرأ قصائد محمد دريوس: (إن محمد دريوس أحد الشعراء القلائل الذين يقدمون الدليل على أن الشاعر حقيقة مؤكدة) رغم أن ما علمني إياه الشعر الذي أحبه وأصدقه هو: (أن الحقائق المؤكدة لا تحتاج لأدلة)

---

كل هذا ومجموعته بحلتها الأخيرة التي صار عنوانها (ثلم في تفاحة طافية) والتي بعد جهد جهيد وعمر طويل تم الموافقة على طباعتها في وزارة الثقافة السورية كما ذكرت، وهي الآن تصف على الدور في مطابع الوزارة منذ ما يقارب السنتين على أن تصدر قبل نهاية هذه السنة، ليست بين يدي. لدي المجموعات الثلاث السابقة التي تكلمت عنها، ولا ريب أن انتقاء أي قصيدة من أي منها سيحمل قدراً كبيراً من المخاطرة في أن تكون القصيدة محذوفة في المجموعة الأخيرة أو بالتأكيد معدلة. لذا فقد آثرت أن أختم مقالتي هذه، بقصيدتين كنت قد كتبتهما مستخدماً سطوراً ومقاطع من قصائد محمد، وكأنهما قصيدتان كتبناهما معاً، كما فعلنا بتلك الرسالة إلى أصدقائنا اللبنانيين التي نشرت في ملحق النهار في الشهر الرابع أو الخامس من هذه السنة /٢٠٠٥/ ووقعنا عليها باسمينا معاً كما هو الآن:

**١- اسمي الغَامِض**

**(محمّد دريوس - مُنذر مَصري)**

اسميَ الغَامِض
يَقرَؤهُ في ظِلِّ ثَديِ التِّمثالِ الحَجَري
المُنَقِّبون
لكِنَّ قِلادَةَ حَظِّي
لامِعَة .
/
فَمن أَينَ لي إذَن

غُرورُ الأَسماء ؟ .

/

ثَمَّةَ ما يَشُدُّ اِنتِباهَ التِّمثال
إنَّهُ ينظرُ
نَظرَةً تَرجو
ونَظرَةً تُرَمِّم
وكَأَنَّ حياتَهِ كُلَّها
تِلكَ النَّظرَة .

/

(مِن أَجلِكَ فقَط
أَحتَفِظُ بِبَياضِ قامَتي
مِن أَجلِكَ فقَط
أَرمي عَلى الفَيءِ فَيئي
وحينَ أَقسَمتُ ألاَّ أعود
عُدتُ
عُدتُ لأكونَ سَيِّدَكَ مُجَدَّداً
أَيُّها النِّسيانُ الكاذِب ..

**٢- رُسُلُكَ سَهمٌ وَحَمامَةٌ وَمَلاك**

## (محمَّد دَريوس - مُنذر مَصري)

أنت هَواءٌ يَهُبُّ لِيُرشِدَ الضَّائعين
وأنا مَن أُوَقِّتُ يَدي عَلى
ارتِجافِها .

/

رُسُلُكَ :
سَهمٌ
وحَمامَةٌ
ومَلاك
وأنا أَيَّامٌ تَمُرُّ في أَيامِكَ
مُروراً باهِتاً في كُلِّ سَطر .

/

لَوكانَ لي اسم أُنادى بِهِ ومَجلِسٌ
لَكانَ قُدومِيَ في الغُروب
خَشَبَةً طافِيَة .

/

رَأَيتُ جَدائلَكَ يَقطُرُ مِنها ضَوءٌ
وعَينَيكَ مُغمَضتَين إغماضَةَ
اليَقين
رأَيتُ يَدَكَ ترتَطِمُ بِمَبسَمِ مَلاك
والتَّرانيمَ مَكسورَةً عَلى الصَّفاء
كأَنفاسٍ عَلى
أوتارٍ مُبَلَّلَة .

/

أنت مَن أرسَى العِبارة
وأَحكَمَ الوَصف
كَحُلُمٍ قَويُّ الإضاءَة
يَستَيقِظُ فيهِ الآخرونَ ويَنخَطِفون
وأَنا
خَطٌّ
صَوتٍ
مُنفَلِش
أَقولُ الكَلامَ عَلى عَجَل
ودونَ كَثيرِ إمعان
حَتَّى إنِّي استَغرَبتُ مَرَّةً
حينَ وجَدتَ في كَلامي مَعنى
فَأَخذتَه .

/

**(إلى مُنذر مَصري)**

غافَلتَني وصِحتَ :
(وَداعا)
غافَلتُكَ وصِحت :
(وَداعا) ..

# «المرأة الواقفة تجلس»

# الإصدار السادس من كتاب نزوى

صدر مؤخرا الإصدار السادس من سلسلة كتاب نزوى وفيه مجموعة قصصية هي الأولى للقاصة العمانية زوينة خلفان بعنوان «المرأة الواقفة تجلس». يأتي هذا الكتاب بعد خمسة كتب صدرت عن السلسلة: «حوار الأمكنة والوجوه» لسيف الرحبي والذي صدر بالتعاون مع المجلس الأعلى للثقافة والفنون بمصر، و«بهو الشمس» لابراهيم المعمري (مجموعة شعرية)، و«دراسات في الاستعارة المفهومية» لعبد الله الحراصي، و«بيت وحيد في الصحراء» ليحيى المنذري (مجموعة قصصية)، و«مغامر عُماني في أدغال افريقيا» سيرة حياة حمد بن محمد المرجبي لمحمد المحروقي.

تضم المجموعة أربع عشرة قصة قصيرة هي: «علب خضراء»، و«صدى»، و«طريق وعر»، و«إنصات»، و«إخراج» و«المراة الواقفة تجلس»، و«الجدار»، و«اقتفاء»، و«حلم»، و«غصن»، و«خسوف»، و«العازف»، و«ريتا»، و«مشاهد»، تؤكد جميعا امتلاك القاصة للغتها وللتقنيات المختلفة التي تجربها في مختلف قصص المجموعة.

تكتب القاصة في قصة «المراة الواقفة تجلس»:

«تملأُ كفَّيها بالماءِ وتُغرقُ وجهَها فيهما فتنتعشُ وتتمنَّى لوْ يلبثُ وجهُهَا طويلا بين كفَّيها.. تتناولُ المنشفةَ الخاصَّةَ بالوجهِ وتُجفِّفُ وجهَها.. تعودُ إلى مرآتِها، تسحبُ صندوقَ مكْياجِها من الدُّرجِ الأول، ابتَاعتْهُ مُنذُ يومين من محلٍّ فاخرٍ يحملُ اسمَ ماركةٍ عالميةٍ.. وأرتْهَا البائعةُ كيف تستخدمُ السَّائلَ الذي يزيلُ الهالاتِ المحيطةَ بالعينِ، ثمَّ تضعُ الكريمَ الخاصَّ بترطيبِ البشرة، ومن بعدها يمكنُها تمسيدَ وجهها بالبودرةِ التي تناسبُ لونَ بشرتها.. تأخذُ لونًا ورديًا فاتحًا وتُظلِّلُ جفنيْها وتحدِّدُ عينيها بالكحلِ من دون أنْ تنْسَى زيادةَ تموُّجاتِ رموشِها الطويلة.. تُجيد كثيرا تحديد شفتيْها الممتلئتين ثم ملئِهما بلونٍ ورديٍّ يتناسقُ وملابسها الشفَّافة.. أخذتْ تلفُّ شعرَها الغزيرَ إلى الوراءِ رافعةً أطرافَه حتى تُلْقمَه القطعةَ المخمليَّةَ السوداءَ التي تنتهي بماسِكةِ الشَّعر من الأعلى..»

غير أن القاصة لا تعتمد في جميع قصص المجموعة هذا الوصف التفصيلي الخارجي، كما تحرص على ألا تنكفئ طوال الوقت على الذات الأنثوية - شأن كثير من الكتابة النسوية الآن، بل تتجاوز الأمرين إلى تجريب تقنيات عديدة، وتناول مواضيع وشخوص وأجواء متباينة إلى حد بعيد. فبينما تستخدم كاميرا محايدة ومنتبهة لكل صغيرة وكبيرة في قصة «المرأة الواقفة تجلس»، نراها في قصة «علب خضراء» تترك الشيخ يقدم لنا عالمه كما يراه هو، مانحة إياه ضمير المتكلم يرينا من خلاله ما يريد، وضمير المخاطب يرينا ذواتنا كما يريد أيضا:

«تبدأ متعتي حين تعبدُ الشَّمسُ وتَسقُطُ أذرُعُها من نقطةٍ لامرئيَّةٍ في الأفُق، وتلتمعُ الشوارعُ الإسفلتيةُ بألوانٍ فسفوريةٍ حادَّة.. إنَّكم تمقُتُون هذا الوقتَ منَ النَّهار.. تُسرعون إلى أسرَّتِكم مُخلِّصين أجسادَكم ممَّا يلتصقُ بها، ناشدين نومًا مُترفًا قُبالةَ هواءٍ زائفٍ ومُستهلَك.. لكنني في الخارج، سيِّدُ الفضاء.. أتآخى مع الشَّمس، ولي كلَّ يومٍ موعدٌ معها.. ».




*A Cultural Quarterly in Arabic*

Editor - in - Chief:

**Saif Al Rahbi**

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabier.
Sultanate of Oman. Tel.: 24601608 Fax.: 24694254

الإشراف الفني والإخراج والتنفيذ
**خلف العبري**

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
**www.nizwa.com**

البريد الالكتروني
**nizwa99@omantel.net.om**

طبعت بمطابع: مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان
ص.ب : ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان، البدالة : ٢٤٦٠٤٤٧٧ ، فاكس : ٢٤٦٩٩٦٤٣
الاعلانات : العمانية للاعلان والعلاقات العامة مباشر : ٢٤٦٠٠٤٨٣، ٢٤٦٩٩٤٦٧، ص.ب٣٣٠٣ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عُمان

Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.:24604477 Fax.: 24699643
Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS Tell.: 24600483, 24699467, P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

## إشـــــارات

- المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف – آسفين – التعامل مع أصحابها.
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الالكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

♦ ♦ ♦

**العـــدد الرابع والأربعـون**

**اكتوبر ٢٠٠٥م - رمضان ١٤٢٦هـ**

► **الغلاف الأول:** لوحة للفنانة نعيمة الميمني – سلطنة عُمان . **الغلاف الأخير:** لوحة للفنان أحمد الجنايني – مصر ◄

**لوحات ص٢ :** ياسر غانم: رسام وطبيب سوري يقيم في فرنسا .

عبدالله الغافري- عبدالله الحراصي- ناثانيل باركر ويليس- عيسى مخلوف- محمد الصالح العيّاري- محمد عضيمة- كمال عبداللطيف- تركي علي الربيعو- هدى بركات- حسين العبري- عمر مقداد الجمني- جعفر العقيلي- جيوسيب تورناتوري- مها لطفي- يوجينيو ده اندراد- اسكندر حبش- أديب كمال الدين- علاء الدين رمضان- هدى حسين- رشا عمران- زهران القاسمي- أحمد بلحاج آية وارهام- محمد المزديوي- موسى صرداوي- طارق إمام- علي افيلال- محمود الرحبي- سعدية مفرح- محمد علي شمس الدين- مروان حمدان- آمال موسى- صالح دياب- جوخة الحارثي- جرجس شكري- منذر مصري.

نزوى

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

Elgrainy 1998